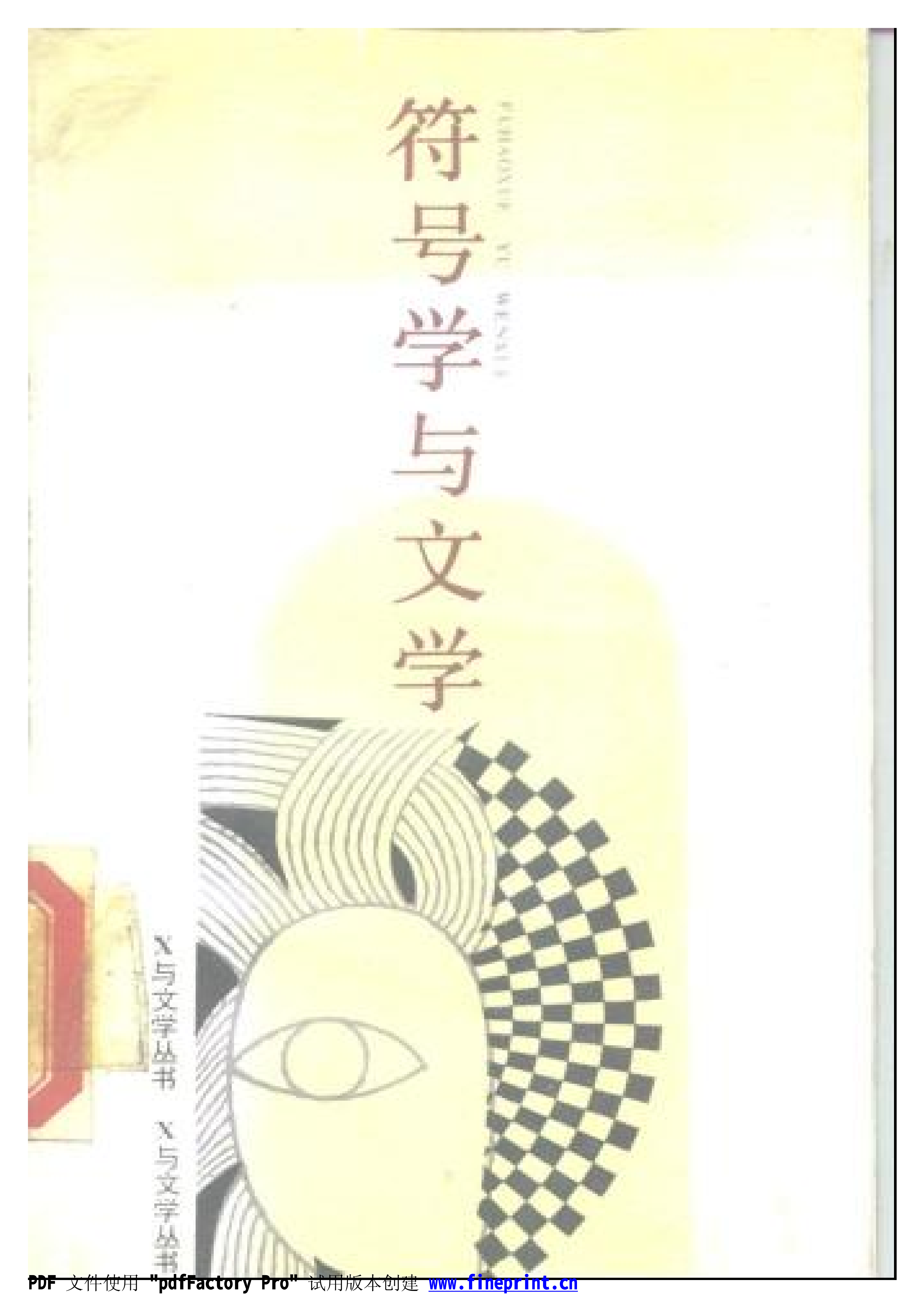
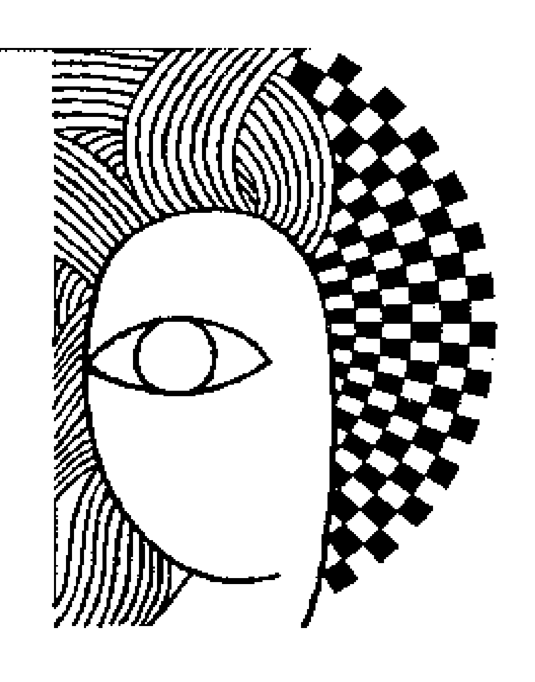

符号学与文学
X与文学丛书
X与文学丛书

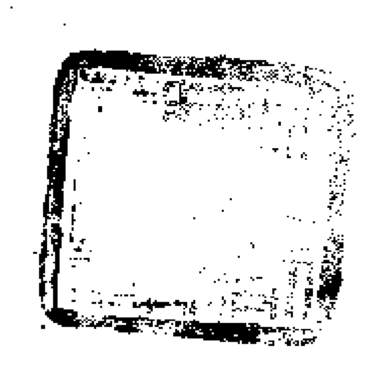


X 与文学丛书

符号学与文学

〔美〕罗伯特·司格勒斯著　谭大立/龚见明译





春风文艺出版社

1988年·沈阳

Robert Scholes
SEMIOTICS AND INTERPRETATION
根据 Yale University Press 1982年版译出

符号学与文学
Fuhaoxue Yu Wenxue
〔美〕罗伯特·司格勒斯 著
谭大立 龚见明 译

春风文艺出版社出版
（沈阳市南京街6段1里2号）
辽宁省新华书店发行 锦州印刷厂印刷
字数：135,000 开本：787×960 1/32 印张：8 1/8 插页：3
1988年7月第1版 1988年7月第1次印刷
印数：1—3,125

责任编辑：张 英 责任校对：张 英
封面设计：耿志远

ISBN 7-5313-0148-2/I·136 定价：2.30元

出版说明

作为一种方法、一门学科、一个美学体系、一种哲学思潮，系统论、控制论、信息论，存在主义、结构主义，精神分析学、语言学、现象学、符号学、阐释学等等，近年来，在我国，已经译介得不少。但是，从文学界想，它们与文学研究、文学理论、文学批评，究竟是一种怎样的关系呢？或者说，它们关于文学，有哪些观点和见解？它们进入文学，有些什么建树和发现？年来这些西方知识学问的引入，对于我国文学界有两“隔”：一是其与文学隔；二是其与我国文学理论、实践隔。有感于此，我们特组织了一套名为《X与文学》的小丛书，收《语言学与文学》《现象学与文学》《阐释学与文学》《符号学与文学》《结构主义与文学》《存在主义与文学》六本专著，希望在消弭这一“隔”方面做些工作。但因译者均是年轻学人，疏漏之处恐在所难免。不过，既应学界之需，却也合“有胜于无”之精神吧。

编者

序　言

本书是我早先的研究著作《文学的结构主义》（耶鲁1974年版）的姊妹篇。但在许多方面，它与前作不同。结构主义的研究基本上是理论性的，它的个别章节，主要是集中讨论某些大陆作家为建立一个理性的结构主义所做出的贡献。而这本书则另有侧重，它是论证性的，其中绝大多数章节涉及特殊的本文，以及这些本文被阅读或解释的方式。

这里所涉及的本文包括诗歌、故事、电影、独幕戏、汽车保险杠上的招贴和一部分人体解剖。在某种程度上，我贯穿本书始终的方法，是印象式的和个人化的。因为在个人本文的解释中，这是不可避免的，但这些解释并没有超出它们的范围，该范围由一套统一的方法联结成一体，这套方法就是符号学，它特别得益于文学研究的符号学传统中的一批作家。在结束序言之

前，我将提及这些作家，并对其他形式的惠助表示感谢。但是首先，说明有关符号学的情况是必要的。

符号学通常被定义为符号的研究（其词源来自意为符号"sign"的希腊语词根）。实际上，符号学已经成为关于代码——包含意义的符号体系的研究。这个体系能使人领会某些事件或存在物。这体系虽然要屈从于生物学和物理学本性的制约，但它们都是人类文化的一部分或一方面。（人说话要受到发声和听音能力、以及大气中声音的性能的限制，但每种人类语言对于一个特定的历史文化来说，都是独特的。）

作为在文科教育中崭露头角的一个领域或学科，符号学处在人文学科和社会学科之间的非自在的地域，人文学者认为它过于确定，而社会科学研究者认为它过于含糊。它的奠基人——费迪南·德·索绪尔在语言学界和查尔斯·S·皮尔士在哲学界——都是卓越的改革者，两人在性格上都有突出的怪癖。索绪尔晚年开始在本文中寻找隐秘的信息——"颠倒字母位置而形成的词句"——这是旁人难以觉察的。皮尔士则热衷于鸦片和术语，制造出超越绝大多数人理解力的思想体系。然而这两个人确实具有丰富的头脑，由皮尔士所发展起来的"符号学"，与索绪尔所设计的"符号学"，共同导致了一门学科的形成，

这门学科尽管受到他们怪癖的制约，但似乎更得到他们创造天才的恩赐。

这个新的研究领域有一块与文学接壤，而这正是我试图探索的地方。一切人类的言辞，都是被表述和理解这样言辞的人所共有的体系和代码所实现和限制的。如果英语是一个这样的体系，那末它不会是唯一的体系。在英国，法律演说和医学诊断具有自己的规则，它们不仅包含信息的解释，而且包含谁有权发表论断，谁就可以依据这些论断行事的制度。医生必须为处方编码，而药剂师则为处方解码，这些规则都是医学论断的组成部分。传送各种信息的媒介或物质系统，还影响了那些在各种信息中能被传输的东西——这些能被传输的东西虽然并非象马歇尔·麦克鲁亨（Marshall McLuhan）所宣称的那么多，但它们的确在非常现实的和主要的方式中得到了传输。文学本文通过一般代码的中介，以及语言自身，被创造和解释。而有一些别的代码，则较少影响预先思考的语词形式。一个非常“简单”的、漫不经心的措词，实际上是由有意识和无意识的交际冲动所支配的。假如日常生活有它的“精神病理学”，即象弗洛伊德非常雄辩地主张的那样，只有当我们理解了支配无意识言词的代码时，我们才能觉察它，并解释这无意识的表述。

作为对代码和媒介的研究，符号学必然对观念、社会经济结构、心理分析、诗学和演说理论感兴趣。从历史上看，它的发展受到法国结构主义和后结构主义，即克劳德·列维-斯特劳斯的结构人类学、路易·阿尔杜塞的新马克思主义、米歇尔·弗考特的“考古学”、雅各·拉康的新弗洛伊德主义和雅各·德里达的文字学（grammatology）的强有力的影响。讨论这些重要的人物，可另写一本有趣的书。确实已经出现了一本杰出的书：《结构主义及其后》。在这本书中，他们中的大多数人得到了深刻的分析。但我在这里的目的稍有不同。我希望展示一下一个从事实践的符号学家走进文学阐释的传统领地时所发生的事情。

除了这项工作不能做得很好这一起码的风险外，还有一些由这个计划所引起的风险。其中一个风险就是符号学家对集合性的结构——风格、叙述语言、代码等的兴趣——可能会导致文学本文独特性的丧失。另一个风险是，由于步入象“阅读”这样的领地，批评家将会被解释的重压所压倒，或被个人反应带入迷途，以致任何连贯的符号学方法都将在解释的纠纷中丧失。我已经尝试过防止这些危险，但我不能肯定我一定会成功。我不敢奢望用符号学的名义网罗所有的文学形式，或说明所有能对文学作品产生影响的事

情。

比起其他诱惑来，符号学家更易屈从的强烈诱惑，就是术语的诱惑。其他两个诱惑，是逻辑或代数符号的使用，和精巧图形的部署。我已把这些附属的内容减少到最低点——在某些场合减少至零。我这样做，不仅是遵从有见地的读者，而且因为是我自已对这些事情缺乏耐性。我知道眼睛在注视书页上一棵大树的图形时，如何会变得茫然起来。我认为，人们将不会在符号学精心分析的分类法中，发现它对文学研究的巨大用处；符号学对文学研究的巨大用处，更多的将是出自符号学中那些被独创性地运用的几个为数不多的最基本和最有力的概念。

索绪尔和皮尔士最基本的术语（如索绪尔的意义和价值，皮尔士的图象、标志和符号），已经被证明是最有用的。在文学符号学中，雅各布森关于基本交际行为的六个部分的图式，被证明是极富成果的——并非因为这六个特征在人类交际活动中能够辨认，而是因为这六个特征是我们通过分析能掌握的，因为它们十分明显地不同，因为在雅各布森手上，它们直接被用来对一些主要的表述方式进行基本的和有趣的区别。我将不断提及雅各布森的图式，他的某些章节，甚至可以被称为在罗曼·雅各布森主题上的各种演变。当代的文学符号学，是在雅各布森著作基础上建

立的。附录于本书的选择书目，将给予充分的引证。但我想在这里提一提国际文学符号学界一些其他成员。在进行以下实际证明时，我曾在很大程度上依赖过他们的研究成果：巴黎的罗兰·巴尔特、热拉德·热奈特、朱丽娅·克里斯蒂娃和茨维坦·托多洛夫，意大利的安姆伯尔托·艾科，苏联的尤里·洛特曼和鲍里斯·乌斯宾斯基，美国的西摩·查特曼和米歇尔·里法代尔。

显然，对于阅读本书的人来说，我涉及文学本文的阐释，不仅是作为一个完满的目的来追求，而且是作为自由教育的一个方面。阐释——广义上的“阅读”——是人文学科研究的重要目标之一，而文学本文的阅读，对于发展研究者的阐释技巧，是一个最好的方法，也许是唯一最好的方法。我想，以下章节中的论证和讨论会提高符号学研究在传授阐释技能的教学中的作用。本书主要是为关心这些课题的人写的：为研究、教授语言和文学的男人和女人，另外还为所有关心如何学习、研究语言和文学问题的人写的。

下面的八章，并非经过十分严格的安排，并非一定要在它们出现的顺序中阅读，但它们确实贯穿了一定的方式。开头的两章主要是理论性的。第一章，我试图确定符号学同一般批评，特别是同文学教学的关系。第二章，我试图从符号学的角度给文学下定义，突出某些以后将详细考

察的文学本文的特征。第三章以W·S·默温（W·S·Merwin）、威廉·卡洛斯·威廉斯和加里·斯耐德（Gary Snyder）的作品为例，论述了对短诗的阐释。第四章以几部美国电影为简洁例证，从几个方面论述叙述理论。第五章把讽刺看作为文学本文中一种愉快的源泉，其注意的焦点放在讽刺编码依赖风格和观念的方式。在第六章中，我举例说明托多洛夫、热奈特和巴尔特的特殊方法如何能统一起来，对詹姆斯·乔伊斯的一篇短篇小说作相当完满的分析。在第七章，我更为自由地把符号学方法运用于分析海明威的一篇小说，而在第八章，我离开纯粹的文学研究，考察文学和语言自身形成和控制人体那样"自然的"事物的方式。第八章还举例说明了符号学和作为批评方法的女权主义之间的密切关系，这种关系是以它们对揭示形成感知和行为的隐秘代码的共同兴趣为基础的。作为一个整体，这些研究尽管不能穷尽，但意在说明一个专门的符号学方法运用于本文解释实践的可能性。（第一、二、四和六章以前曾分别发表于《密西根季刊》、《批评研究》、《电影研究评论季刊》和《詹姆斯·乔伊斯季刊》）

我从很多人那里获得了教益，并愿意在这里向他们鸣谢。我曾提到过一些，并将在书目提要中对书面的来源予以更多的说明。我在献辞中感

谢我的老师们。这里我想提一提那些朋友和同事们。他们的谈话，激励、丰富、鼓舞或纠正了我对本书中所呈现的材料的思考。在各种教授法的和综合的探索中，我的合作者南希·R·考姆莱分担了一部分重要的工作，她发展了第三章中对威廉斯的"楠塔基特"一诗和第七章中海明威小说的解释。她关于海明威小说（第十二卷，第三册，第244页—253页）的论文也很有帮助。尤其是我的同事，在布朗大学任符号学研究课程的米歇尔·西尔维尔曼和玛丽·安·道恩，通过与他们的争论，我集中思考了许多方面的问题。卡罗尔·霍莉-汉德尔曼、凯茜·D·芬内、卡加·西尔维尔曼、盖伊阿特立·C·斯皮瓦克、理查·培阿尔斯、米歇尔·马塞、格里格雷·吉尔伯特、苏珊·古巴尔和乔·安·S·普特曼-司格勒斯等人提供了一系列有益的思考，以及各种形式的批评和鼓励。耶鲁大学出版社一位不知名的读者对整个手稿作了令人满意的、精确的和严格的校勘，这使我作了一些重要的修订。前面的几章和研究受到约翰·西蒙·古根海姆基金会的资助。在这里，我向所有这些人致谢。

罗伯特·司格勒斯

1981年6月

目　　录

第一章

人文学科、批评和符号学

人文学科可以被定义为主要致力于本文研究的那些学科。物理学集中于研究自然现象，社会科学专注于有意识生物的行为，人文学科则与它们对交际对象或本文的共同兴趣相联系。人是生产本文的动物，称为人文学科的那些学科，主要从事于对本文的分析、解释、评价和创造。当然，哪里有本文，哪里就有支配本文创造和解释的规则。这些成套的规则或习惯，连同它们物质的或文化的约束——在各方面被描述为语言、媒介、代码、风格、讲话和文体——也可以成为人文科学研究的对象。然而，值得注意的是，因为本文的研究在人文学科中受到青睐，支配本文创造和解释的代码研究，尽管还尚未被称为非人文的，却常常被称为“非人文学科的”而遭到贬抑。这种情况可以理解，但随着我们关于支配本文编码和译码过程知识的增长，这种态度已越来

越行不通了。

然而，必须承认，我们在物理学、社会科学和人文学科之间熟悉的界定，不全是我们判别称之为"部类"的那些政治性虚构作品的界限。区分这些重要研究领域的主要方法存在着一些差别，这些差别，植根于所研究材料的性质，并受制于各个领域人们的性情和能力。被最优秀的艺术本文研究者显示的解释技巧，包括了静默和直觉的过程，这过程已证明对系统性有强烈的抵抗力，因而很难以任何直接和正规的方式传送。但是它们处于人文学科研究的中心，因为艺术的本文（根据文化的定义）因其自身的缘故，是人类文化所创造的最有价值的本文，因而也是召唤或需要最多研究和解释的本文。

把许多困难和有趣的问题（例如艺术、宗教和法律本文之间的联系以及对它们的解释）放到一边，我希望在这里集中考察文学解释的状况。这就是说，把文学本文，作为人文学者所研究的一切本文的代表。我想考察一下——目前提供给我们进行文学本文研究的，都是些什么样的告诫和例证。贯穿我的探索始终，我将尝试着在头脑中保持四个可能的社会角色，这些社会角色，目前可以运用于同文学本文的联系中：作者、批评家、教师和学生。显然，同一个人可以在与文学本文的联系中，扮演这些角色中的任何一个或全

部角色——但不能在与同一个本文联系的同时扮演。

这四种角色或功能，被置于一个有规律的模式或组合体中，它们的各个组成部分，总是呈现于同任何特定本文相联系的相同的秩序中：作者、批评家、教师、学生。作者产生一个基本的本文。批评家产生一个评价或解释这个基本本文的附属本文。教师也产生一些附属的本文，它们有些是短暂的，因为它们是在教室里口头传达的，而有一些本文——以讲义、书面作业和考试的方式——取得了一种更为持久的形式。最后，学生也产生本文，或者以口头讨论的方式，或者作为为完成作业和考题而准备的书面材料。

我描述的组合锁链，把我们带进了一个对人文学科的教育来说是基本过程的中心地带。作为专门的教育者，我们都处于一定的社会经济结构中，在这里，我们的生计依赖于我们自己在这个特定组合体中的职能。常常是我们已经扮演——而且可以再扮演——同任何特定本文相联系的四个角色的任何一个。然而，对于我们大多数人来说，两个在外端的角色不可能象两个中间的角色那样容易。这就是说，我们不可能是基本本文的作者，也不能是在教授法指导下的、向基本本文作出反应的学生。但是，我们都是教师，而且在某些场合，我们绝大多数人还扮演批评家，不管

我们是出版批评著作，还仅仅是向朋友和同事细述看法。确实，同一个人在不同的时候，和同一个本文的关系，常常既是批评家又是教师。但各种职能却是不同的。

在一定的意义上，批评家和教师期望排除他们在某方面的作用。批评家在对一特定本文作了一番谈话后，希望以后的各种解释，将和这“谈话”相统一，把它融合到一个解释的传统中。这样，批评家就期望不断地从一个本文过渡到另一个本文。批评家对本文行使所有权的企图，充其量只能作出错误的引导，而从最坏处看，则是让人耻笑和令人讨厌的。同样，教师也期望不断地从一个学生转移到另一个学生。理想化地说，当学生消化了某一个别老师的解释或评价的手法，并且他们（或她们）自己能运用时，就会出现这种情况。实际上，我们常常不能获得这一结果，但我们必须以此作为一个目标来坚持。整个这样一个过程，只有达到一定程度才证明完成，在这种程度上，学生成为广泛多样的本文的一个批评读者，并最终排除教师和批评家。

考虑一下今天批评理论的状况，我希望把这个简单的教育过程记在心里并提出两个问题。第一：假如我们从与教育实践具有直接关联的本文解释那里已经学到了什么的话，我们学到的是什么？第二：关于文学本文的解释，当前哪些话题

的特殊解释态度和手法，提供给了我们最好的模式？

我们可能会认为，我们了解各种本文解释教授法的事情，但我们的许多“信念”相互矛盾，或与所有论证的意图相悖。然而，如果我们把所有假想的知识置于一旁，并以笛卡尔的方式，探求人文学科研究的一个基本原则，我们找不到“思”而只能发现“写”。这至少是所有当代批评理论一致同意的情况。我是一个人文学者并不因为我思考，也很少是因为我阅读，而是因为我写作——最后是因为我创造本文。在罗兰·巴尔特站在可写的本文立场上所作的揶揄之后，在德里达的消解主义文字学旋流之后，在雅各·拉康强调文字的虚假深度和不透明表面之后，以及在许多英美批评家更为清晰的著作中——我们能够找到一个，也许是唯一一个共同的原则，这就是我写故我在的原则。因为我创造本文，所以我存在，而且在某种程度上，我就是我创造的本文。

按照我们所讨论的简单的教育学范例，这意味着，在学生创造出他或她自己的一个解释本文之前，解释过程不算完成。也许在这一点上，心理分析对培养文学教师是最有用武之地的。弗洛伊德和拉康都强调为了达到任何治疗的效果，病人“用语言说出事情”的重要性（雅各·拉康《自我的语言》〔巴尔的摩1968〕第16页）。比

如说，仅告诉病人已经发生了什么，提高他的意识能力，这是绝不够的。病人必须自己说出来。正如弗洛伊德和布鲁尔（Breuer）在1893年指出的，"最初发生的心理过程，必须尽可能生动地被重复出来；它必须被带回到它的初生状态，然后用语言描述。"（引自威尔登对拉康的注释，第二标准版，第103页）。我并非暗示心理分析和文学解释是相同的事情，或甚至说它们是极为类似的过程——我只是说四分之三多世纪以来，心理分析持续证明，在涉及接受和创造本文的意识状态之间，有一重要的差别。特别是说，我们创造的本文是比任何我们从外部接受的本文都要更深刻和更基本地从属于我们自己的本文。当我们阅读时，我们不可能以一种持久的方式占有我们所读的本文。但当我们做一种解释时，我们在增添我们知识的库存——我们所加的不是本文自身，而是我们自己对它的解释。在文学解释中，我们只占有我们所创造的东西。

我想我在这里说的并无什么新意，只是说了每个文学教师常常已知道的事情：给学生作解释是没有用的；他们必须自己作解释；学生的创造是教育过程的顶点。没有这种创造，实际上人文学科教育的过程就是不完善的。这是采用或试图采用来自生产和商业世界模式的研究机构所经常忽略的事情。如果一个学校是一所工厂，那么管

理人员就是“经理”，教师就是“工人”，而学生就变成了“产品”。因此，学生培养得越多，教师的生产能力就越高，管理人员的管理就越好。从某一有限的观点看，这是完全正确的。当然，它所忽略的是学生的生产能力。在大量学生的加工制作中，牺牲的第一件东西，就是学生的生产能力：他们的本文生产。因为这样的生产能力，是他们人文学科训练的本质，所以如果不把学生作为产品来损伤，他们的生产能力就不可能被牺牲。无疑，假如那些笨拙的显像管能被省去，电视机便能更快更便宜地生产出来……不幸的是，遗漏人的本质的人文学科教育的产品，将会比缺少显像管的电视机更难察觉。但是，社会的这种损失是现实存在的，并且将为此付出代价。

我说的有点离了题，不过离题常常是人文学科表述的特征。言归正传，当代批评理论，倾向于证实我关于文学学生创造本文重要性的直觉。学生要想完成文学学习的过程，必须创造解释的表述。这提出了两个附属问题：如何？和什么种类？对如何的回答，我认为就是沉入到我们所了解的有关文学学习的领域里去，因此，我将首先讨论这个问题。对什么种类的回答，比较容易引起争论，最好放后面再说。

所有当代批评学派，尽管对许多事情都持

相当不同的观点，但它们都承认这个看法，即本文的创造涉及接受各种已行之有效的规则。这就是说，一个人不仅仅是学习英语和获取用英语创造任何本文的能力。获取最初一门语言，就要进入一个精细的文化环境中。这样的事情，也许在本质上会造成创伤，而且无论如何，将会对感知和认识产生重要的影响。而用语言创造本文，包含着承认第二层的文化约束，即承认支配这种文体的可能性的代码，这些文体的可能性向各种类型的叙述语言敞开门户。因为这样的情况也是为了获取一种力量而牺牲自由，因而可能具有损伤人的性质。我们有很好的理由把我们的研究称为“学科”①，因为它们明确地要求这种牺牲和屈服。说话的力量完全依赖我们抛弃无序的发音自由，以便在一个惯例的方式中，准确地吐出少量的音素。同样地，创造任何特殊种类的表述——例如象文学解释的表述——的力量，要求承认这种表述的惯例。我在这里提出的问题，仅仅是文学学生如何获取这种力量的最好方式的问题。

显而易见，我们的实践在这方面同我们的认识不一致。我们一直在做出反应，似乎我们认为仅仅阅读一个本文，然后通过检验和直观产生有

① 学科discipline含有“训戒”、“纪律”、“惩罚”之意。——译注。

关它的解释的表述就可以了。但实际上我们还不至于这样无知。在这方面，针锋相对和相互争执不下的各派批评理论，再次趋于一致。我们知道，检验和直观已经是表述的产物。我们用我们过去被教导的阅读方式去进行阅读，在我们被教导去寻找某些事物之前，我们将不去注意它们。而且，我们——永远和注定地——在我们已遇到的写作模式基础上写作。“创造”的能力，无论是批评的表述还是诗的朗诵，都不会赐予新手，而是在一定程度上掌握了惯例之后获得的，以致即兴创作成为可能，最后能力又转化为自由。

总之，为殷切期待产生解释表述的学生，必须向这样的表述以及将成为解释对象的文学本文敞开胸怀。要求一位学生用批评家Y的方式解释X诗，比要求同一个学生仅仅看这首诗，揣摩他或她自己的内心，并且进行写作，甚至是更为轻巧更为合理的。读诗、揣摩和写作的要求，似乎合理和自然，但事实上它要比开始提出的，而且显然是人为的要求，更加困难和不正当。这是因为新入学的学生，象初学的诗人一样，不曾有一颗要去谈论的“心”，我们在这里所说的不是某种本体论上的东西，而是带有散漫的性质，一种风格的功能。在那个强调风格就是人的陈旧的比喻后面，隐藏着一个巨大的真理：在任何一种表述的形式中，只有通过风格，才能获取个性。风

格是一种领情的方式，也是一种表达的方式。如果我们过早地要求学生获得一种散漫的个性，我们就是把别人的声音——不论是记录人克利夫的声音，还是某一别的解释者或教师的声音，欺骗地装扮成他们自己的声音而强加于他们。最好是突出这种口技的效能，让他们在本文相互关系的方式中公开发挥作用，同时用那些借来装扮的服装，学会收缩和扩展他们自己散漫个性轮廓的方法。

尽可能简单地说，我们关于讲话过程的知识表明，如果我们希望学生写出解释本文，就应给他们阅读这类本文，以使他们能够吸收支配这种表述的习惯和原则。这并非说，如果我们期望学生解释本文A，我们就必须给予他们批评家X、Y、Z关于这个本文的论述；而是主张，如果全部课程包括批评家X、Y、和Z，同本文A的结构和风格相似，能提供解释本文A_1、A_2和A_3的某些例证，那么，学生将处于一个更为有利的地位，从事关于本文A的写作。我们都是这样学的，所以我们必须这样教。事情就这么简单。

然而，作为教师，我们应当提供什么种类的解释作为模式，和鼓励学生去创造什么种类的解释本文，并非是一桩简单的事情。在这方面，当代批评理论似乎提供了一连串令人窘迫和矛盾的可能性。在余下的讨论中，我将试图把这些理论

及其相关的实践活动，纳入一个易于了解的图式之中，并在这个图式基础上作一些介绍。在这样做时，我必须一开始就申明我自己的偏好，因为我不再处于谈论知识才是合理的领域。基本的观点在这里遭到过去不曾有过的怀疑。我对文学研究——确实还有许多别的事物——的态度，是我称之为符号学的态度，我想在适合文学研究的位置上，来确定和讨论它。我之所以在此提及这一点，是因为我的写作提纲是个符号学提纲。这一提纲是以雅克布逊所推广的交际行为的简洁描述为基础的。在这个能够被图解的描述中，雅各布森区分了在任何交际行为中都存在的六个因素。调整一下这个图表，来描绘出文学本文的阅读，我们就得到这样一个图式：

语境

本文

作者——————————读者

媒介

代码

批评理论和解释的主动学派，通过它们对这个图式的个别特征的强调，在这里至少可以得到一个初步的排列。这就是说，假如我们把文学本文的阅读，作为完整的交际行为，每个批评学派，在其对阅读过程的态度中，都倾向于凸现其中一个因素而牺牲其他因素。而在已见的各种因

素的联系中，在对享有特权的因素所采取的各种各样可能的态度中，还会出现进一步的精炼，等等。但还是让我们开始确定一些批评流派，看看这个图式如何发挥作用。我们可以从最清晰的顶端开始。

目前，我们有一些精力旺盛的作者倾向和读者倾向的倡导者。我所指的作者倾向批评，是赋予作者在本文中的作用以特权，并把作者的意图作为本文意义的关键，而试图重新获得它。这种观点的主要倡导者是E·D·贺希（Hirsch），他在《解释的合法性》和《解释的目的》两本书中，雄辩有力地为其论点争辩。受到言语行为哲学家们著作的支持，贺希争辩道——在我看来很有说服力地——我们完全不能说出一个确定的解释，除非我们假定一个作者的意图支配那个解释。贺希的观点，实际上是获取本文意义最保守的看法。它认为，文学本文的作者，从定义上讲优越于读者，他的成就等于他的意图。这样，重新获得那个意图的负担，就压在读者身上。这是一个守秩序的看法；实际上，是一种法则和秩序的看法。它为解释的合法性提供原则，这样就适合于某种教育学。正如贺希提醒我们的，阐释学研究的这个传统，在圣经注解中有其根源，因此，发现这种看法倾向于把作家视为上帝，我们就不应感到吃惊。我想，它的最有力的呼唤使我

们醒悟过来，学生实际上不是合格的读者，因而需要一种其中有“正确”和“错误”阅读标准的严格训练。显然，这里暗含着一种思想方法和教育方法，把二者分开也许不是易事。但是很显然，这种看法的力量在于它的秩序性，而它的危险也同出一源。它可能导向僵硬的独裁主义，窒息学生的创作冲动，使阅读变成做杂活，或更坏，成为一个畏惧和怀有敌意的逆反的根源。

在另一极端，还有一个强调读者并授予读者对本文反应以特权的批评学派。这个学派的支持者主张，读者产生意义，而且应当有权产生适合他们自己心理需要的一个特殊本文的任何意义。在这种看法中，不是秩序而是混乱似乎更享有特权。正如《读者：阅读批评与教育之新闻信札》的编辑最近指出的，“读者必须被认为是在完全自由地创造本文。”在这本生动的新期刊中，读者的自由和创造性得到了强调，一个确确实实的解释多样化的混乱状态得到了鼓励。错误阅读和错误解释的可能性被忽略。从这种教育学观点看，我只能说，一个人发现他或她的学生在阅读中没犯错误，一定是一个幸运的教师。但是，任何教师如面对读者由于文化丧失，所产生的能力上受到严重局限这个现实问题，一定会感到读者创造意义的立场，是一个绝大多数的课堂承受不起的奢侈的态度。就实际情况而言，以读者为中

心的批评家的讲堂，从六十年代以来，经常采取一种我们熟悉的形式：在那里，一个“助进者”(facilitator) 取代了“教师”，并提供给学生一种自由，这种自由学生们如果不是感觉为欺骗，也立即会感觉为幻觉。但确实在文学解释的教学中，在使得整个教育学规范颠倒的强调读者的无政府主义，和严重窒息创造性的强调作者的独裁主义之间，存在着某种中间地带。

肯定存在着这种中间地带，我们将在雅各布森图式的中心，发现它的某些变体。直到十年前，强调本文自身的批评，一直处于美国批评理论的中心。因为新批评，正如它逐渐被认定的那样，断然拒绝作者意图和本文解释的联系，以及读者有任何产生似乎是合适的解释表示的自由。这就是《理解诗歌》及其派生作品，为什么如此长时期以来，成为我们课堂的主要读物的一个原因。新批评提供了靠词典和语法书支持的本文独创性的运用，而取代了作者决定论和读者无政府主义。从观念上说，这确定了新批评在美国固有的解释传统——与其说是圣经式的阐释学，不如说是守法主义经典注释——它为解释者提供了大量智力训练，但这种训练必须被严格地限制在与何者相关或无关的规则之中。我们雇用律师把我们的意图变成书面的白纸黑字。诗歌的本文，正如新批评非常清楚地表明的，以不同的方式起着

作用，而象遗嘱、法规或制度本身，它们都被看为完全充分地表明它们自身意义的文件。华兹华斯和杰斐逊在本文之外所说的东西，应被看作是不相关的。

这种在课堂上和学习中曾证明是富有成果的立场，今天已变得软弱无力了，这种情况，部分是因为它已被同化，部分是因为它受到来自各个方面的令人信服的攻击。贺希已说明，“意图的谬误”不能排除在确定意义中思考意图的需要。而学者们则以牙还牙，指出忽视词句风格和用法，或忽视本文体制的书目提要方法，就可能犯可笑的解释错误。同样地，马克思主义者和社会批评家们已经表明，意识形态和文化的来源地如何不能在本文的解释中被忽略。历史研究和社会批评，在它们对文学本文的理解中，当然强调环境，主张意义不仅“在”语词中，而且在历史对象的一系列价值和含义中，而且必须这样来理解。

在美国，早先新批评还遭到新亚里斯多德派学者的反对，后者强调修辞和一般的批评，根据一般规则和惯例：在雅各布森语词意义上的代码来解释本文。当然，在这两派之前还有别的差别，主要的差别是由修辞学批评家组成的芝加哥学派的倾向，他们主要根据本文的道德或情感的劝谕力量，以及根据站在作者立场上强制读者就

范的本文来解释本文；而美国新哈芬的批评家，看到了更为主动的解释文学本文的读者，这文学本文，是以最终阻止或中断任何清晰的劝谕意图的传达的模糊性和反讽为标志的。后来这一对立的发展是有趣的，我们会另外谈到它们。现在我们需要稍停片刻，看看新批评对本文的强调，包括诗歌本文是为产生独特的诗歌反应而构作的论断：本文的模糊性是读者纯粹沉思状态中的客观相关物，他认识到本文并不试图去陈述现实，而是试图包含一个雅致均衡的美学结构。这样，在新批评派思想中，本文就尽可能远离其他交际特征而独立，而且每个本文也是在克罗齐的孤独意义上，尽可能远离每一别的本文而遗世独立。本文不仅是一个本文，而且是一个"作品"。新批评派解释的优劣之处都是因为他们把注意力过份地集中于作品，他们把作品视为一种具有独特意义的对象。

从表面的考察看，俄国形式主义同新批评派学者，持有许多相同的批评观点。他们也强调本文并坚持认为，任何处于环境或劝谕的目的，在诗歌本文中，都不具基本的重要性。他们的众多观点，可以浓缩为雅各布森的看法，即诗歌本文是一个强调自身本文形式的本文。然而，在对诗歌结构的方法和惯例的特别兴趣上，形式主义者与新批评派不同。他们总是在诗中寻找诗歌因素，

在散文中寻找散文因素，以致于他们对个别本文的研究，渐渐和能够适用于同一体裁中其他本文的诗歌原则观点相牴牾。因此，他们的解释策略，趋向于从对本文的强调，转向对支配本文创造的代码的强调。这种强调在俄国形式主义的结构主义弟子那里，更是有增无减，并把许多结构主义者，引向明显地由代码和惯例所决定的那些本文：民间文学、流行电影和小说的特权领地。

形式主义和结构主义对代码的强调，导致了文学研究的符号学方法的发展，这一发展，证明同我们的芝加哥亚里士多德派学者的修辞学方法是完全协调的。这样说是有充分根据的，例如热拉德·热奈特的《叙述语言》，被看作为是韦恩·布恩的《小说修辞学》（芝加哥，1961）的一个发展，赛穆尔·查特曼最近的《故事与表述》，也是居于这个通过一般代码和文体惯例，强调对本文分析的新一体化传统。近年来，其他的符号学研究，证实了欧美对解释的批评态度的和睦友好关系。尤里·洛特曼的《诗歌本文分析》和米歇尔·里法代尔的《诗歌符号学》，通过惯例和代码来理解诗歌，而且和新批评派所见相同，即把诗歌本文视为主要指向自身而非指向外部处境。巴巴拉·赫恩斯坦·史密斯的《诗歌的终结》（芝加哥，1968），也全神贯注于代码和惯例，以此为进入本文解释的通道。但是，她陈述

诗歌的“真实意义”的意愿，把她同芝加哥派批评家联系起来，芝加哥派批评家对体裁和代码的兴趣，总是同对本文施于读者情感和理智上的影响的关注相融合。

确实，这种影响使得象罗兰·巴尔特那样的符号学批评家忧虑，并有助于说明象《S/Z》这样的书，在这本书里，巴尔特推翻了通俗的与经典的本文之间的传统区别。作为一个结构主义者，巴尔特在他解释的论文集中，赋予通俗的和神话的本文以特权。在他作为后结构主义者的时期，巴尔特试图表明经典本文和通俗本文一样寻常，和通俗本文一样受已被接受的观点和惯用的态度的支配。巴尔特告诉我们，现实主义和现实并无半点瓜葛；它仅仅是一个可阅读的本文，因为它完全是由已经人所共知的东西所组成的。经典现实主义的本文就是一连串的老生常谈。因为所有的代码最终都是强制的。在《S/Z》中，巴尔特谴责这可读的本文，而要求一个可写的本文，一个充分摆脱了逻辑和语法，允许读者在本文中充当一个主动的角色：“去写”的本文。

对巴尔特来说，经典本文总是太可读了，它的丰富的连锁代码结构，把一个被动消费的角色强加给解释者，从这种消费中，只有一个不可阅读的本文才能提供自由的希望。但巴尔特自己的实践，和现在称之为“消解主义者”的批评学派

的实践暗示，这种可恶角色有一个替代者。美国消解主义批评，可以被看作为起自保尔·德·曼在《盲目和洞察》（牛津，1971）中对雅各·德里达的《文字学》（Grammatology）的评论。这派批评，通过假定实质上每一本文都有“盲目的地带”，这在某些方面对本文解释是关键的，从而把读者从被动中拯救出来。本文不能说出它意指的所有东西，因为它的意义，是通过在某些关键之处，本文的沉默而成为可能的。从这里，它同哈罗德·布鲁姆的看法不过一步之遥，后者极力主张每首诗都是基于诗人对前辈作品的误读（见《影响的焦虑》〔牛津，1973〕全书），它同思索本文的不完善性或不充分性从而使读者免除被动的其他方法也大体相近的。这种态度的巨大长处是考虑到集中注意本文，同时鼓励批评的读者充当创造的角色。它声称作者的意图将被作者方面的不忠和盲目无知而弄得晦暗不明，从而抵消了阐释学对作者意图的极力强调。正如德·曼所说，它肯定“解释对本文的绝对依赖和本文对解释的绝对依赖”（第141页）。

然而，由于多方面的原因，这种平衡的立场，并不容易保持。一方面，由于削弱作者在本文中意图的作用，消解主义批评打开了通向“读者主义”的极端道路，本文被谴责为“完全不确定。”（见《读者》，第5期，第7页）另一方

面，主张语境中心的批评家们，很快根据特定的公式，提供了导致盲目解释的一些说明。马克思主义批评家把盲目归因于意识形态上的斜视者，并依其学说来作解释；而精神分析批评家则发现，“盲目”的概念，很容易被译成“压抑”和“升华”的术语。这就是为什么现在在德里达和拉康的追随者中，有如此多混战的原因。按照弗洛伊德的原则，或甚至按照拉康更为精致的方法，来消解一个本文，完全不是德·曼和德里达所设想的。事实上，它完全不是消解，因为它过分以自己为知识学科的中心。

现在，让我们来尝试更为严格地在那些其他看法中确定，符号学对文学的理解，符号学通过它对作者看法的批评，拒绝独裁主义的阐释学。在符号学批评家看来，作者既非思考着他的创造物的上帝，甚至也不是自由作出美学选择的完全统一的个体。文学本文的创造者，自身就是文化的创造物，它通过语言获得了人的主体。他们作为文学本文所创造的东西，是通过承认一般的或推理的原则的约束而取得的。通过他们，许多声音也在讲话——某些文化的或公众的声音；某些声音，则是由于压抑个人需要的某些方面而被扭曲后出现的，作为在语言中获取公众的主体性的代价。一个作者并不是一个完美的自我，而是一个公众的和个人的、意识的和无意识的因素

的混合物，用作解释的基础，是不充分不完整的。

读者当然是大体如此地构成的：由各种代码所横贯的分裂心理。让读者"自由地"解释是不可能的。"自由的读者"，仅仅是听任把每个人构作为一个读者的文化代码的摆布，听任本文、课堂，以及听任整个阅读处境的操作特征来摆布。本书的主要职能，就是发展和说明关于阅读教育的符号学立场。阅读指导既应社会化又应非社会化，这种说法在目前看来已经足够了。这就是说，学生们需要获得解释他们文化的代码，但他们也需要把自己看作为代码，以便他们能够欣赏那些本文，那些本文对已经被承认的看法赋予新的形式，同时保护自身，以防被已接受的看法摆布。

在把文学研究的符号学方法同其他方法区别开来时，最重要的区别大概就是，在美国批评理论和教育理论中，明确地区别符号学分析和其主要的前驱：新批评。这个区别可以以"作品"和"本文"概念的差异为基础。新批评的解释基于文学"作品"的概念：一个完满的、自足的、由书面的语词构成的对象，它将对任何受过实际批评训练的人产生意义。"作品"的界限，就是它们独特的特征。它们被看作为免除了作者的意图、历史的必然性，摆脱了读者价值和意义的投射。意义被囚禁于书页的语词内，必须通过一个

熟练地说明这样意义的人来解放它们。

新批评授予文学研究中作品完整性以特权，这导致建立起整个一系列解释的、教育学的和编辑的看法。删去诗歌的标题，隐藏诗歌作者的姓名，忽略诗歌写作的日期，交给学生们去解释。选集中作品的先后排列不是按编年史的顺序，而是按字母表的顺序；选集附录中的传记信息不是被省略就是被隐藏，没有任何显而易见的有关创作国家和日期的线索。在改善解释的名义下，阅读变成了一种神秘的事情，文学的课堂变成了一个小教堂，在那里，教士般的指导者（他了解作者、创作日期、标题、传记和本文的一般起源）以解释的奇迹，使信徒们瞠目结舌。新批评内在的痼疾——和它力量的源泉——就是指导者们对这种文化代码的运用，他们一本正经地主张，这样的代码同解释的过程是不相关的。我当然不是在这里暗示有意的欺骗，而是暗示一个被信以为真的教育学神话，因为它使相信它的教师们感到满足。而他们整个立场，都植根于有界限的、自足的作品。

作为同作品相对立的本文，是开放的、不完满的、不自足的。请注意，这并非是内在于任何一个独特的作品片断中的属性，而是看待这样的一个作品片断或任何其他符号组合的唯一方法。同一部书籍，既可以被看为作品，也可被看为本

文。然而，作为一个本文，一个作品片断，必须被理解为一个人或一些人，在一特定的人类历史时刻，运用特定的表述方式的产品，它从个体读者的解释姿态中获得意义，这些个体读者运用他们可以获得的语法的、语义的和文化的代码。一个本文总是鸣响着其他本文的回声，它是已经取代了其他各种可能性的选择的结果。这种实现本文活动的记录，作为手稿的草稿，人们可能找到，也可能找不到，但这过程无论如何必须被假定存在。一个本文总是在一个特定的时刻终止写作的任意决定的结果。分析家有权思索在停止的决定被作出前所进行的、和后来又继续进行的事情：排除了什么东西以及包括了什么东西。把一个作品判断作为一个本文，具有其他的划分法，以后我将在本书中作一探索，那时我尝试超出这些一般的陈述而对本文的符号学分析作专门的论证。我相信，我是一个符号学研究的拥护者，这一点已作了清楚说明。在余下的篇幅中，我将要探讨作为一个科学学科和本文分析工具的符号学的范围和界限。

第二章

建立文学的符号学

"文学"，当然是一个词语而非一个事物。在随便的谈话中，这个语词在许多方面被使用，有些方面是相互矛盾的。"文学"可以被认为和虚假的写作相对立的真实的写作，可以被认为和功利的写作相对立的美的写作，可以被认为和真实写作相对立的虚构写作，等等。它可以被认为由一些已被确定的一般形式，如诗、戏剧、故事，连同那些潜伏在分界线上，易引起争论的体裁象散文和电影所组成。文学的大多数门类，再也没有比这些门类更好地发挥作用了，正如F·E·斯巴肖特（Sparshott）不无讽刺地指出的（《中心》第3辑，1975年春，第1期：5—22页），它们自信地发展着，自信得不能再自信了。

我认为，在一定程度上，这方面的传统混乱是可以理解的。事物常常清楚地开始，糊涂地结

束，产生出那些不是互相排斥就是互相包含的范畴，以致于使所有文学系统化思考的努力变得声名狼藉。在文学理论中，就象在生活中一样，独有混乱通常是更有人情味，甚至是比政治、伦理或美学体系所提供的选择更有效。关于某种人的行为，我们实际上"知道"的要比我们能体系化的多，以致于我们的直觉，确实要比我们更为理性化的立场优越。然而，我们研究所谓"文学"，只能期望更好地理解我们所作的事情。我们为了知道而研究，而知道文学是什么这样的特殊问题，使文学吸引了我们。我处理这个问题的努力，是以批评理论的形式主义的、结构主义的和符号学的传统为基础的，但在某些关键问题上，在我认为是一个必要的方向方面，我将使传统弯向那边。有些人也许甚至要说我使传统的弯曲程度已经超越了它的断裂点。

我认为，"文学"这词应该用来指某个可重复的和可复归的传达行为的实体。以后我将详细说明这个定义中"某个"这一语词，它要求从文学分类中排除某些可重复或可复归的传达行为。但我首先必须界定这定义中的其他语词。"可重复的或可复归的"，要求称之为文学的事物具有某种持久性。它可以取得诸种形式，如一个书写的本文、一个记录下来的说话，一卷胶卷或口头上被传达的某物，象一句格言、笑话、神话或史

诗。在口头的形式中，被复归的东西，通常不是一个相一致的本文，而是一个可辨认的结构——用不同语词所表达的"相同"笑话或史诗——但是这个"相同"把这样的作品带进文学这一定义的范围之内。一句格言或一个不可复归和不可重复的表演，或者一个被遗忘的笑话，一份失落的手稿，也许过去是文学的，但它现在不再是文学的组成部分，因为文学是由可资利用的表演的实体所组成。人们争辩道（斯巴肖特在他们当中），所有书面的本文都应被认为是文学，这样的看法有某些合理性，我们以后将进行讨论。写作不仅可以逐字地保留下讲话，而且可把各感官直接获得的材料转变为另一种媒介，这一转变，正如我将论辩的，是一种最基本的文学虚构。

在这里提出的文学定义中，"行为"这词要求我们可重复的或可复归的陈述，是一种在某个感知者方面经过思考的行为。文学造成的错误不全是一个，但这个错误也很可能是由其他人的文学行为造成的。任何琐细的语言或粗俗的姿态片断，能够以一种文学的方式，例如以故事或戏剧，甚至乔伊斯的"顿悟"(epiphany)的方式发挥作用，就象一块漂木或废料，能被归为一个雕塑品，或者任何被发现的对象，通过一种选择或展示行为，而被转变为视觉艺术一样。

最后，我们必须考虑定义中的"传达"这

词。它用在这里，包含了某些非语词意义系统，以及被预料的语词形式。排除了戏剧和电影而被称为“文学”的范畴，往往因多种原因令人困窘和显得笨拙。在这些原因中，显而易见的是，同一个作品（例如亨利·詹姆斯的《华盛顿广场》），可以有效地作为一个印刷本文、一个舞台演出和一部电影而存在。“传达”这词，对于象哑剧和舞蹈那样显然是传达信息的非语词形式，甚至对于所有视觉的和音乐的表现形式，似乎打开了一条遥远的路。绝大多数音乐都“传达”某种东西，如绝大多数视觉艺术所作的那样，尽管很明显，从反映客观现实的艺术形式到“纯粹”或抽象的艺术形式，中间有一广阔的领域。在这里，把这定义中传达的含意限定在那些理应对语词的重新陈述或释义十分敏感的表述范围之内，可能是有用的。即使这样，这也将是一个模糊不清的界限——一个必须在这里确认的要点。如果这定义和说明的其他方面，完全有效地使这个薄弱环节变得重要，那么在另外的场合，它还能够得到更充分的考虑。此刻，说高度形象化的视觉艺术品及声乐和标题音乐在某种程度上是音乐就足够了。

此时，更重要的是最初被语词“某个”所遮掩的定义部分。你想知道，是何性质促使任何一个特定的传达行为，变成为一部文学作品吗？同

任何优秀的布拉格学派的结构主义者一样，我将用一个词来回答："文学性。"当然，这种回答逻辑上是完美无缺的，但却毫无意义，除非新的术语被赋予语义不太无谓反复的语义编码。赋予这样的语义编码将是我们在这里所要做的事。罗曼·雅各布森对文学研究的主要贡献，就是把我们大家从作为一个绝对范畴的"文学"中拯救出来。他教导我们，"文学性"是在各种陈述中被发现的，某些陈述并非一定是文学的。而一部"文学作品"仅仅是一部由文学性支配的作品。显然，这要考虑到一些边缘作品的情况和争议，但这无疑是有优越性的，因为作为一个绝对范畴的"文学"，无论如何总是要挑起争端。而通过把这争论转向"文学性"，我们至少应该知道，何种证据能够决定这样的争论——假如，这是一个不可忽视的"假如"，我们能够在一个满意的方式中给"文学性"下定义的话。

当然，我们完全可以无需给作为一种叙述语言方面的文学性下定义。事实上，一个人可以象乔纳森·卡勒在《结构主义诗学》中所作的那样，不把文学性视为作品自身的要素，而是视为阅读的一种特殊方式，从而推翻整个问题。卡勒暗示，争论的问题不应是本文的文学性，而应是读者的"文学能力"："例如，与其说文学的本文是虚构的，不如说我们把这种现象，引证为文

学解释的一种惯例，不如说阅读一个作为文学的本文,就是把它当作虚构物来阅读”（第128页）。但是，这位“有能力的读者”应该把所有的本文，都当作虚构物来阅读，或者这个人应该以一种适当的方式，阅读每一个本文吗？卡勒认为，能力主要是掌握一般的惯例——这是我所赞同的一种观点。但是所有的惯例都是文学吗？所有的本文都是虚构物吗？这些都不是简单的摆脱不掉的问题，无论我们把它固定于本文、读者上，还是系统中。我想要弄清的是，问题的解决，在于把“文学”看成一种性质，它转换了传达行为所有主要功能，包括读者的作用——这将把我们带回到罗曼·雅各布森。

在雅各布森的图式中，得到了通俗化的一种传达行为的六要素：发送者、接收者、联系、信息、代码和语境。

语境

信息

发送者——————————接收者

联系

代码

在雅各布森自己的陈述中，语词的表述变为文学的美学功能，信息形成自身的转换。一个文学的表述，通过它对自身形式结构的强调，可以区别于一个非文学的表述。这种强调，迫使我们把表

述看成一个具有一定浓度、或不透明度的结构物。它不是一个透明的工具，通过它，我们的思想指向某一环境或行动。它是一个在它自己权利范围内被思考的实体。这样的看法，同许多其他的观点，例如I·A·理查兹和新批评派的观点一样，有紧密的联系。在终极意义上，它依赖的是康德关于美学对象无目的性的假设。

部分地讲，这是一个有用的看法，但我发现它有若干引起争议的可能。一个可能是，它适于韵文，特别是适于高度形式化的韵文，要胜过小说和戏剧。另一个可能是，它抛弃了许多东西，它是通过把文学看作为一种传达的特征，而不是看作为“艺术”的无目的活动方式而获得的。因为艺术这个概念一旦被允许进入我们的视野，所有文学的那些认识的或教育的作用，就被看作是不纯之物。如果音乐是最完美的艺术，那是因为它无指向、无证明、不鼓吹任何东西，而那总是在指向、争辩、提倡某种东西的文学，就被证明是永远不完美的。与其承认文学是一种失败的艺术这样的看法，对于已经把文学研究变成为生活的中心的对象的我们来说，不如寻找一个说明这个中心对象的定义。把文学看作为各传达要素的精制或精巧提炼，而非各艺术要素的粗俗化，是朝这个方向迈进所必需的第一步。雅各布森简洁的系统陈述，为其简洁付出了太大的代价。正当

应该继续符号学研究的时候，它却返身走向了美学，其结果就是排除了所有文学，包括诗的许多最重要的属性的一个文学定性。现在，是建立系统陈述的时候了，它将给我们带来一个更令人满意的文学性观念。

尽可能简单地说，当传达的六因素中，任何一个因素失去了其简洁而变得多样而重复时，我们在一个表述中，就感受到了文学性。让我用少量的例子来说明这个问题。我们觉察到表述的制造者和表述者之间的差别时，我们都熟悉会发生什么。那时我们会说，这些语词都是作者的一个“角色”的讲话，正象角色这词所暗含的意思那样，作者戴上了一个假面。无论何时，当传达行为促使我们察觉到制造者和表述者之间的差别时，我们的文学能力就被触发了。这不仅在我们接触戏剧或故事中人物语言这样明显的情况时是真实的，而且，无论什么时候，当散文家采用一种似乎偏离了某种预定规则的笔调或角色时，在散文中也是如此。甚至在偶尔的谈话中，当说话者因一个特定的场合，而运用了特殊的语调、专用语或方言时，我们都把它们看作为一种文学行为。在书写的散文中，象斯威夫特《一个谦卑的建议》中，讽刺性的论争表达技巧，仅仅是传达了“发送者”这种口是心非，也是一个极端例证。

类似地，假如表述语言，好象不是直接对准我们，而是对准某个别人，这种虚假的情境也基本上是文学的。约翰·斯图亚特·穆勒强调过这一点。他说，诗不是被听到而是无意中被听到的。这也许是不幸的，但偷听和观淫癖的情况，部分是文学的——这无疑是在一些被公开称之为文学的本文中，它们为什么如此引人注目的原因。在这种传达行为特征方面，读者的文学能力通常涉及到想象讲话的受话者的问题，或涉及到领悟意义的问题，这些意义并非向表面上的听众述说，亦非为这样的读者所理解。每种传达的微妙之处，要求一个相应微妙的解释。

当联系并不简单的时候，我们也被置于一个文学的环境中。例如，假如口语以书面的形式呈现于我们的面前，无论是作者还是读者，都必须弥补在这种转变中丧失的口头传达因素——正如劳伦斯·斯泰恩在《商第传》中提醒我们的那样，他不厌其烦地记录了下士特里姆在大声阅读一份文件时的姿势、姿态和强调语气。当然，就联系而论，通过在作品中记录大声地阅读一个书面文件，斯泰恩使这情境双重地成为文学了。类似地，对所有视觉上能被正常地感知的事物的描述，都是趋向于文学的，因为这些描述试图把一个视觉的联系，“转变”为一个语词的联系。所有书面的文献都是“文学”的看法，就是基于

这种过程。事实上，在印刷的语词联系和我们感知在任何印刷本文中得到命名的对象的正规手段之间，我们感到的差别越大，这陈述就越可能是文学的。因此，所有的作品，至少包含着一些文学性的痕迹是可能的，但我们必须记住，在文学性支配任何特定陈述之前，它不等同于文学。

信息形式自身中的表里不一，尽管非常复杂，却是眼下我们需要全力理解的文学性方面，因为人们曾非常仔细地研究过它。雅各布森和理查兹，以及所有形式主义者和新批评派批评家，都要求我们警觉各种声音的效果和韵文句法模式，以及各种反讽、含混、似是而非和其他诗歌信息的表里不一特征。我不想在这里详述这些特征，除了指出它们产生功能，并非是为了切断作品和世界的关系，使它成为一个自足的对象，象许多理论家曾主张的那样——而是指出它们发挥功能，是为了创造一个在一方面作为传达和外在参照的陈述，在另一方面，作为非传达的和自我参照的陈述之间文学的张力。正如马雷·克里格和其他人曾主张的，一首诗常常同时作为一面镜子和一扇窗户，困扰我们使我们无法确认。

我把最复杂的留在了最后：代码和语境。我甚至还能把代码再往后放，因为我们一直作为文学来考虑的所有要素，可以用把一般的表述转变为文学的表述的惯例或手段这样的语词来形容。

这些惯例或手段构成文学的代码。我们将回到代码和编码，但是我们首先必须面对文学理论中最困难和最有趣的问题：语境的问题。雅各布森自己把这个问题逐出了文学领域，仅仅认为强调一个陈述的语境是参照的，不是诗的，而许多理论家，象理查兹，把参照的表述对立于非参照的表述，并把它们作为一种描述功利的和审美的本文间差别的方法。形式主义者和新批评派，也倾向于否认文学有任何认识的性质，就我们正在从事的传达模式来说，这意味着否认文学本文能接近任何在它们自身语词系统或别的分享这个系统的本文之外的语境。我在这方面的意图，是为一个相反的假设而争辩。而在这样做时，我必须打破在符号学研究中的一个强大的传统，这个传统从索绪尔传到巴尔特，而现在正在巴黎结构主义派中蔓延滋长。

自从索绪尔以来，在法国符号学思想中最有力的假设就是这样的看法，一个符号不是由一个名称和它所指的对象所构成，而是由一个声音形象和一个概念，一个能指和一个所指所构成。索绪尔，还有被罗兰、巴尔特和其他人进一步引伸的，告诫我们要认识到语词和事物、符号和指示物之间有一个无法跨越的裂缝。“符号和指示物”的整个观念，一直被法国结构主义者及其追随者，当作过份唯物主义的和头脑简单的东西而

拒绝。符号并不指向事物，它们表示概念，而概念是思想的方面而非现实的方面。这种精致的具有说服力的系统陈述，肯定提供了一个关于朴素的现实主义、粗俗的唯物主义和能够用各种无能的形容词来修饰的主义的有用的鉴别标准。但它确实不曾促使世界转回到一个概念。甚至符号学家，也照固有地存在他们周围的世界的原样，吃食物和发挥他们其他的身体的功能。“面包店”这词没有指示物，并不妨碍符号学家在那个符号下获得他们每日的面包。正象鲍杰斯（Borges）所说的：“天啊！这个世界是真实的；天啊！我是鲍杰斯。”显然，语词和事物之间联系的整个问题，在这里是不容争辩的。没有来自非语词的经验的帮助，产生象“情欲亢进”或“扁桃腺”那样语词的语言，对我来说，似乎完全是不可能的。在我看来，假如语言真是一个封闭的系统，它就象任何别的封闭的系统一样，常常受到熵的增加的支配。事实上，非语词经验对语言的新的输入，防止了语言的腐败。

我在这里提倡的文学理论，依赖我们对这种观点的承认，即传达行为可能确实指向现象世界，甚至有种莽撞去瞄准存在于现象之墙后面的东西——如《白鲸》试图告诉我们一些真实的捕鲸业的情况，和真实的鲸鱼、捕鲸者的行为一样，同时还更深入地探索了这个世界的秘密。承

认这种观点，我们无需解答任何有关事物自身、终极的现实、观念或本质的问题。我们只是承认，在我们思想和围绕我们的世界之间存在着某种一致，至少从理论上讲是可能的——正如在原子物理学中，存在着一种运用专门术语解释的数学符号系统，它可以导致整个城市及其居民的毁灭。

为了在叙述话语的语境中孤立文学性，我们需要一套术语，它能使我们认识到语境关系的不同方面。我想提供的术语，是基于三个相互关联的二元对立，或一个单独的、终极的对立的三个方面之上：非存在和存在、符号的和现象的、抽象的和具体的。一个中性的、非文学的语境是存在的、现象的、具体的。这就是说，语境对于一个特定的信息传播者和接受者来说，是存在的。它尽可能地摆脱了符号的编码，传播者和接收者在感觉上都可以获得这种语境，语境与其说象一个观念，毋宁说更象一个事物。例如，假如两个人一起看着窗外，一个人说，“天下雨了，”这个语境是具体的、现象的和存在的。然而，假如他们打开一本书，读着上面的话，“天下雨了，”这个语境仍然是具体的，仍然是潜在的现象的。但是，因为它是非存在，这话语的意义就完全不同了。这意义不能再直接指向窗外的雨。天不是在现在的现实中下雨，而是在我们已知道称作虚

幻的空间中下雨。通过语词的媒介进入虚幻的空间，我们必须颠倒接受的过程，生成各种意象、声音，生成其他好象我们处于被命名的各种现象中用五官可以获得的感觉材料。

假如同样的用语在一封信里出现，因为发信人和收信人互相不在一起，所以不是两人都存在于所指的现象中，这用语就再次生成一个虚幻的空间，这作者越是试图把下雨的现象，那个他只是在感觉上接近的现象，变为语词，那个空间就越是具体地被充实和扩展。任何一个下雨的详细描写，将不得不变得更为文学化。（值得注意的是，用分析的或“科学的”范畴取代人的感知范畴的描写，往往是削弱文学化的，因为它较少具体。我们意为“具体”的东西，是“依据我感知的规则方式描写下来的。”小说的代码，是同我们感知的系统以及我们的语言相联系的。）

假如这封信的作者，在开头描写他窗外的雨，而在结尾说，“当我在前面说天下雨，并描写整个的情景时，实际上天不在下雨。我编造了它们”——假如我们要是收到这样的信并阅读它，我们将如何反应？假如他加上一个附言，在附言中他宣称，他在说此话时，他“编造了”他撒谎的雨？等等？这信息自相矛盾，挑衅性地提醒我们，我们不能接近这个语境。我们不知道这位作者，是否在一场真的雨中看到了一个真的窗

户。“下雨”的虚构状态，不是依赖于下雨的事实或非事实，而是依赖于不存在“真实的”来自读者的语境。我们阅读的任何描写都是一种虚构。关于这样的虚构同我们“真实的”语境的联系，我将在后面论述。

一个现存的、现象上可接近的语境，并不以一个非存在的语境吸引文学的方式来吸引文学。事实上，建立在一个现存的语境上的文学性，很可能是由于针对那种语境的某些符号的偏离引起的。假如我们一位观雨者对别人说，“今天天气真好，”这将被别人立即作为一个简单的讽刺来接受。事实上，这种处理常常是非常的迅速，以致它所包含的复杂过程，可能为人们所忽略。在这种环境中所发生的情况是这样：甲说，“多好的天气。”乙就意识到这语境否定了这陈述——现象的东西否定了语义的东西。但是，知道甲意识到实际的环境，和甲意识到这个环境，乙最终知道甲正在指一个虚构的语境——在那里天气确实是好的——作为一种发信号的方式，表示不赞成这个实际的特定的下雨现象。这是比较两个语境的复杂过程，它允许我们说，这措词的明显意义，不是现实的意义。我们称之多“修辞”或比喻、反讽的东西，实际上是语境的一种功能，人们不能从信息的形式中独自地把它确定下来。进一步考察，其他似乎是更为纯粹语词的修辞手

段，象双关和隐喻，通过两相对照的语境的对置，而不是在某种纯粹语词层次上，发挥着功能。当然，反讽只是最极端的、对现存语境的符号学违反。任何现象的重新编码，将包含一定程度的文学性，因为它改变这联系（正如以上被观察到的），这种重新编码，越被认为是一种歪曲，它就越似乎是文学的。

看到虚构如何导致一个符号学的非存在语境的生成，或看到他如何导致对一个现存语境的歪曲，我们也许应中止考虑这样的虚构和它的两个近亲：谎言和错误，有什么不同。假设我们的人物，也有一位实际上能望见窗外，因为种种理由，他决定欺骗别人。（注意我陈述的理由越是具体，这情景就越变得虚构）他说天正在下雨，而实际并未下，他骗取别人相信这个看法。通过创造两个语境，他确实产生了一个虚构，但承认他的陈述的同伴，只意识到其中的一个语境。因此，没有任何虚构。因为她（注意更为特殊的女性代词如何进一步使这情景虚构化）承认了他从现象到作为纯透明的和参照的语词的转变，她从他陈述中既没有察觉到一个虚构，也没有察觉到一个谎言。当然对他来说，它既是虚构也是谎言，即虚构以欺骗的意图，把自己作为事实来陈述。对于偷听这个场面的我们来说，由于把整个事件看作为一个人为的、说明性的语境，这场面

因此完全是虚构的，而不管在这个非虚构的叙述话语中，这个场面有什么功能。

类似地，假如这个人朝窗外瞥了一眼，错误地感知了窗外的现象，说下雨了，但不是有意地欺骗。那末这个陈述对说话者来说不是一个虚构，但对一个偶尔察看了这个叙述情况的听者来说，就显出是一个虚构。对这样一个听者产生的自然刺激，往往是探究这种本文的不符是否应归咎于谎言还是一个错误——而这样的探究，将要求他为了作出决定而进行虚构。这是因为所有人类动机的特殊化或具体化，都是一个无法获得、不存在、超出直接感知的语境的表现。

直到现在，我们还很少涉及到文学。显然，象关于天气的一个单独的讽刺性评论那样的东西，是不可能保留在文学的编年史中的——但这样的东西，预示着更为精致的文学结构。双重语境是这种虚构的文学特征的开端。这种双重性，打开了达到其他文学效果的道路，这些效果，依赖于被一个特殊信息所唤起的相对照的语境的性质。我们能够在离开关于天气的各种谈话并不很远的表述层次上，发现常常伴随着惊人的复杂性，并发挥着效力的这种多样化语境。我想通过对一些汽车后部保险杠上招贴的文学成分做一思考，这些招贴，在几年前我们汽车问答中曾引人注目，从而简单地说明这种情况。

以只写着“和平”的保险杠招贴为例。招贴的惯例，促使我们把它解释为一个提议：“这辆车的驾驶员提倡和平。”假如这驾驶员偶尔以一个特别的和莽撞的方式开车，提出的语词信息和行为符号之间的对照，就可能会使我们感到可笑。我们作为这个场面的观众，可以把招贴上信息的有意语境（某种战争或暴力的政治环境），与这行为的无意间的暴露，放入到我们自己的新语境中。我们可以在观念上使这种环境虚构化，设想一个说是一套而做是另一套的人物，等等。然而，这里是我们的文学表演，而非招贴主人或制造者的表演。

再举一例。在这个例子中，贴着招贴的小汽车的行为将忽略不论。设想一个写着“和平”和画着一只鸽子图画的招贴。这只鸽子，这里主要通过从文化上指向圣经和其他本文，而象征和平。通过把这些圣经的语境加到这本文上，也许提醒我们想起耶稣等，加强这词的份量。当我们拿这些文化的语境去影响现象的语境，影响某种战争或暴力行为时，我们会再次表演出一种少量的文学行为。这里，政治环境的现实，符号必须依靠着它而被感知，对我们的解释施加了一个有力的影响。一个“和平”字样的招贴，对于越南战争时期的美国人来说，所具有的语境，比起这些语词被写时所具有的语境，更为具体和特

殊。

假设现在的一个汽车保险杠招贴上，写着“要爱情，不要战争。”这要求我们把某些非常具体、物质的爱情行动，置入到和某些也是现象的、但较少具体的事物的对立中。要爱情，将要做一件非常独特的事情。要战争，将是做一些在这信息中没有特别命名的可能的事情。但是，谈情说爱的私人语境，和武装战争的公众语境，不知如何在我们头脑里汇聚在一起，并被信息的形式所加强。在这信息形式中，同一个动词支配着两个根本不同的名词。这是一种语言的修辞手法，修辞学家能为我们说明。但这里的重要之处，是这修辞统一了两个迥然相异的语境。更有甚者，整个事物通过把和平转入到物质爱情的特殊形式中，使原先抽象的“和平”变得具体了。

我还看到过这样招贴的一种变体，上面加上一个视觉符号：两头犀牛在交配。这另一语境的增加，使得这信息的机智性和文学性相混合。展示这样明显好斗的野兽，表演出它们和人类夫妻间谈情说爱的极端的类似，在一种非常复杂的方式中，提醒我们想起我们和其他动物的联系和区别；它也许令我们想起战神玛尔斯穿着甲胄，向维纳斯求爱；或者它可以促使我们探究，我们人类是否在爱情的能力方面，象我们在战争的能力方面一样，已经大大地优胜于其他的野兽。可以

肯定，所有这些思索，都是我们作为解释者的文学能力的一个方面。但它们也是被本文所唤起的，本文把语词和图画统一起来，指向许多在我们符号代码构成的文化世界中相关的语境。我们在这里，还可以进一步注意到，纯粹符号的语境表演，较之一个简单“和平”符号，能使招贴自身更为有趣和较少依赖任何特定的社会政治语境，而“和平”这一符号还需要有战争作为其语境以完成其符号功能。

再举一个招贴，它上面写着“要爱情，不要孩子。”这也许是我们考虑过的所有招贴中最有文学味的。它取代某些直接的、单一语境的符号，例如“零度人口增长”或“向人口过剩开战”。它使这些一般的、相当抽象的观念具体化了。但它也在一个纯粹符号学的方式中，暗指在时间顺序上那个先前的符号，“要爱情，不要战争。”这即是说，这里的语境基本上是符号的——假若有这样的语词——而其他的语境基本上是现象的，是针对人口过剩问题而说的。再一次地，这个符号的制造者，为了让“要”这个动词支配两个不同的对象，而利用了我们说英语人“要”天底下一切东西的癖好。但对于知道早先——“要爱情，不要战争”——符号的读者来说，这个制造者干了某种特殊的事情；他准备了一个陷阱，一种斯坦利·费希在《被罪恶震惊》

和《自我耗费的人工制品》中，阐述得遐迩闻名的可惊的事情。反战的读者和赞成控制人口的读者，可能不是同一个人。而即使一个人持有这两种态度，第二个符号最后一个词从"战争"向"孩子"的转变也带来一个震动。在第一个符号那里，爱情和战争被作为自然的、几乎二元的对立并列在一起，而这个符号又把毕竟是紧密联系的情欲和胎儿结合在了一起。现象上确实存在着的，但被普遍化了的和几乎抽象的人口过剩问题，是由我们特殊的婚姻关系造成的。而这陈述又唤起了另一个语境，神学的语境。在我们的传统中，它习惯上坚持，生育是唯一正当的爱情行为。

具有文学能力的读者，在这里可能被引导去发明这个教会的暗号，一个严厉地劝告我们"要孩子，不要爱情"的招贴。这当然是荒唐的，因为教会声言并不反对人们谈情说爱。这个符号是不能逆反的，逆反的符号也是这个观点的一部分。在阅读这个独特的信息时，我是否在这里变成为一个能力发挥过了头的解释者，我是否走向了太多的语境？这也许是一个应该提出的问题。

这是一个关键问题，它可能有助于在其他解释方法中，确定符号学解释的地位。我想要提示的是，这个保险杠上的招贴，以它适度的方式，成为安姆伯尔托·艾科称之为一个"开放的作

品”的东西（见《读者的作用》）。假定这招贴为了一个独特的观念而产生了一种修辞的特点（这观念如果是全部的话，它将使这招贴成为一个“封闭”的作品），这招贴也通过允许尽管是无限的、但是被它的语词本文所指导的广泛的解释而超出这种说服的功能。作为符号的解释者，我们并不是自由地制造意义，但是我们是在通过容易引人误入本文语言迷途的各种语义的、句法的和语用的道路，自由地发现着意义。而最重要的是，我们通过在和这本文相联系的实际的和可能的本文中确定这个本文，而能够产生意义。

直到现在，我们都在一个最低限度的环境中，仅仅是远离一般表述的一个层次——通常不是看作为文学的传达行为上，来思考文学性的能动力量的。在这一点上，有必要向语词系列的别的终端转移——简要地整理出文学性的主要因素，假如可能的话，把这些因素同传统上认为是文学的主要形式的东西相互结合起来。下列一览表将有助于清理各类事物：

1．发送者的表里不一（Duplicity）——扮演角色、演出
2．接收者的表里不一——偷听、观淫癖
3．信息的表里不一——不明晰、模糊
4．语境的表里不一——暗指、虚构
5．联系的表里不一——转化、虚构

6．代码的表里不一——包含于以上各项中我们一般认作为文学的表述形式——戏剧、诗歌、故事——都是受这里所开列的各种惯例制约的。剧院是为了方便演员们扮演角色和满足观众偷听/观淫癖（Voyeurism）而特别构造的活动场所。诗歌是被声音的效果以及激励我们去意识作为一个特殊的、独到的事物的信息的语词手段支配的。而故事是关于各种环境的描写和各种行为的叙述，这些环境和行为对我们来说并不存在，而是完全由表述创造的，它们要求我们形象化，并对人们不能参与的事件，产生情感上的反映，尽管我们可以把它们同我们个人的经验联系起来。

对这个观点还能够作进一步的阐释，因为它再一次触及了这个关键的问题，即符号系统如何能够或不能够同现象的或经验的世界相联系。这里所陈述的论据是，从作者和听众一般具有的感知和经验材料中产生的潜流，总是被任何虚构的或模仿的语境，不论是“现实的”还是“空想的”语境所唤起的。这个“现实的”语境提供了一个背景，依赖着它，我们感知和估量任何向我们呈现的伪经验的或虚构的语境。在这样的观点上，我们必须考虑这个看法，即“现实的”语境也是一个虚构，因为它以过去的经验为基础，不再是直接可以掌握的。这种看法部分是真实的。

我们经验的记忆，必然与经验自身有所不同。我们关于实际经验的记忆，也一定与任何我们可能获得的有关事物的观念不同，这些事物，我们从来不曾用自己的感知体验过。当记忆逐渐衰退，曾被记忆的事件也就失去它们的现实性。直到我们尝试着重新构造那些消隐的事件时，虚构才产生了。现实经验的片断隐没于过去，其自身并不是虚构的，但所有重新构造的企图确实是虚构。虚构不是失去了的东西而是构造的东西。我们的记忆是关于曾遭际的事件，在那时，当这些事件发生时，我们作为人，用我们的存在，以我们的力量，对这些事件施以影响。但在被构造的事件的伪经验语境中，我们不曾作为人出现过。

我们可以观看《哈姆雷特》的一出戏剧表演，但无论如何不能加入它，或当作虚构来改动它。我们能够干扰演员，但我们不能影响那些人物，对于这些人物来说，哈姆雷特的父亲和这位国王的弄臣郁利克比起我们来要真实得多。画出的桃子，我们不能吃，画出的花朵，我们闻不出香味，画出的可怕行为，我们无法去阻挡，这些是虚构或幻想，即具体世界的符号。在这个世界里，我们只是幽灵般的观察者。一种虚构，无论是一个故事、一出戏剧还是一首诗创造的世界，是我们围绕着指引我们思想的信息，半感知半创造的一个语境。但在这世界之后，或环绕这世界

的，是我们自已的现象世界，虚构的事件回荡在这个世界中。我们从爱情和肉欲、慈善和憎恨、快乐和痛苦的经验中知道的东西，我们不可避免地带回来影响虚构的事件，因为我们试图使每一个本文成为我们自已的本文。我们在虚构中发现的东西，渗漏出来，给我们现象世界涂抹上色彩，帮助我们把意义、价值和重要性，赋予我们生活的个别事件和环境。

当然，许多虚构作品，坚持说它们的语境完全是虚构的，坚持说它们直接地向我们讲述着在我们身旁发生的事情。其他一些虚构作品，坚持说它们的语境，是由完全紧密的想象构成的，坚持说在它们的虚构世界里，没有丝毫来自我们现象世界的污染物。这二者当然都是错误的。我们的世界，我们的生活，我们所具有的、关于我们的感觉允许我们感知的东西的知识，永远同我们相伴随。从我们的经验中，我们了解到美丽的妙龄女郎、凶神恶煞的妖魔和所有童话世界中英勇无比的英雄的类似物。许多文学的能力，建立在我们把虚构世界和经验相联系的能力基础上。我们许多文学相当正确地坚持了这种特殊的联系。

例如，当一个作家把他的书称作为《小城故事集》(Winesburg, Ohio)时，他的标题既命名了一个虚构的城镇，又说出了一个真实的州名，告诉我们这是一个虚构的故事，的确不错，但它也有

一个真实的语境。当一个作家把他的书称作为《都柏林人》（Dubliners），并把他虚构的人物名字，确定在他真实的城市名称里时，他要求我们不要把这个虚构故事，当作某种纯粹的人工制品来使用，而是当作有关在一个真实的地方，真实的人们的行动方式的信息来使用。我们无须用另外美的艺术的眼光，把它看为一个令人遗憾的不纯粹的作品：我们必须把它看为在强有力地宣扬文学的认识功能，这功能是文学的一个基本部分。现实的语境永远是存在的；虚构的语境不是把它抹去，而是把它的某些方面带入到我们审视的特定视域中。所有童话故事告诉我们的都是有关现实的事情。

正如我们提出的那样，戏剧和故事产生出虚构的语境，但一个表演或演出（无论是一出严格意义上的戏剧，还是临时编演的故事），改变了这种方式，虚构的语境就是从这方式中产生的。（当然，电影也是这样；但虚构的电影编码要求不同的对待。）虚构情境的演员们的戏剧化表演，降低了单个解释者或读者对于虚构化的需要，因为它把某些解释的负担转嫁给了导演和演员，同时它又让每个观众把他或她个人解释的认同浸没于所有观众的反应中。在正在演出的剧院里，文学性的重负被分派给若干传达的方面，但它是被演出情境本身所决定的。

各种诗歌也能被表演，它们当然产生各种虚构的语境，但诗歌构成的主要成分肯定将在信息层次上被发现。在那里，韵律、比喻和其他语言的手法将得到表现。正如诗歌常常是虚构的那样，戏剧和故事不断地运用诗的语言资源。所有这三种形式，通过指向其他的传达行为，通过引证、暗指、模仿和其他方式，产生一个完全是符号学的和互文（intertextual）关系的语境，从而不断地丰富它们语境的参照对象。大多数文学作品，都是关于它们自身的形式、一般传统或它们从中获得存在的各种传统的评论。文学研究，这样就必然包含一般传达过程的研究——或符号学研究——特别是支配几种主要文学类型的创作和解释的代码发展的研究，和展示各种在文学历史中已发展起来的体裁的附属代码的研究。

正如我已经提到的那样，我们视作为最基本的那些文学形式——戏剧、诗歌和故事——尽管专门利用那些传达的资源，这些资源决定了它们独特的代码和性质，也自由地借用别的形式的编码。每一"形式"只是某些传达程序的一种编排，这些程序通过时间证明其有效性。文学性不甚明显的各种形式，经常因其自身的目的，向文学的代码转化，这种情况是确实的。例如散文，经常引起关于它的状态的争论。各种散文是不是文学的？在我看来，答案是简单的。散文并不必

然是文学的，但在某种程度上它们变成文学的，这是因为采用了三种主要的文学形式之任何一种的占统治地位的性质。一篇散文越是暗指或虚构化，这作者就越是为读者采用一个表演角色或暗示一个表演角色，语言越是变得有声有色，这散文（或这信件、祈祷、演讲等）就变得越是文学化。

最后，这一点应该被阐释清楚，文学性本身不应同价值相混淆。所有的戏剧是文学的，但所有的戏剧并非是同样有价值的。我们估价一出戏的理由，很可能是既与它的形式相关，同样地又与它的功能相关。在一定的程度上，一部文学作品指向我们这些作为充满活力的人的经验，我们可以因为我们称它“真实”或“正确”而估价它——这“真实”或“正确”，不是一种外表上的性质，而是一种在信息和它的存在语境之间的适合。这样所打开的一个讨论领域太大了，我们无法在这里考虑它。只要记住这一点就足够了：文学叙述语言的编码是一种形式的方法，一种结构的手段，它能够使叙述语言的作者传达某种意义。当然，我们可以主要就它们形式的优雅，估价某些文学的叙述话语；但我们也可以就它们提供的有关存在的各方面的洞察力，而估价文学的叙述话语，如果仅仅是因为洞察力不适用于形式的编码，而声称没有这回事，那将是愚蠢的。

这将意味着文学本文的学生和教师，必须具备一个历史家的某些素质和一个哲学家的某些素质，假如他或她期望完全理解各种本文的话——甚至更必须具备作为一个人的某些素质。许多文学作品，都把生活经验假设为被作者和读者所共同占有的语境的一个方面。某些作品拒绝向我们敞开世界，直到我们变得充分成熟起来。而另外一些作品，则由于我们长大了或忘却了某些东西，而不能接近某些语境，向我们关闭了门户。文学研究不能是纯形式的，把文学研究归结到这个层次的所有企图，假如不说是致命的话，也是引人误入歧途的。同样在某种程度上，符号学的各种研究，坚持主张传达是一种纯形式系统的事，如果说它们不是致命的，也可以说是引人误入歧途的。许多符号学家往往争辩道，任何符号或语词的意义，都纯粹是在一个聚合系统中位置的功能，和在一个组合环境中运用的功能。但我想要提出的是，意义也是人类经验的功能。对于那些经历了结婚或亲人故去这样事情的人来说，这些语词所意味的含义，和它们对那些不曾经历这些事情的人所具有的意义，是不同的——许多文学都建立在这样的企图上，即产生和经验相关的符号学对等物，这些经验似乎意在否定纯粹符号的重复。

对形式主义和结构主义理论的某些极端看法

作了这些必要的纠正后，我必须在结束本章时重申我作为一个文学符号学研究者的立场。我在这里的整个论说，其目的是想说明文学形式的性质，如何是一个过程的结果，这过程增加或复杂化了人际传达的一般因素。这种活动必须在符号学的各种过程中——在它们产生和传达意义的能力中——这是人存在的一个不可或缺的方面，以内在的愉悦为基础。为了产生文学的本文，把另外的编码形式强加在语言上，在语言中造成了一个有力的表演或游戏的因素——许多人类文化的变异就是这样产生的。超越必然的东西，既是科学的特征，也是艺术的特征。这些技能包括创造和解释最复杂的文学结构，这些结构现在正在我们的文化中产生，这些技能具有高度组织起来的程序，为了它们的发展，它们还要求超出纯粹语言能力的训练。文学符号学的职能，在于阐明这种训练的能力，在于帮助把这训练集中于传达的技能上，这些技能是为了完成训练而要求的。这些文学训练对于我们整个文化的价值，存在于这些方面：经受过文学符号学研究敏锐性训练的人，可以自主地运用我们传达的媒介，来产生各种观念，我们需要这些观念使文化生机长驻，并在一个确定的时刻（这一时刻将把我们卷入危机），发挥作用。

第三章

诗歌本文的符号学

让我们用英语语言中最短的一首诗歌的本文，W·S·默温的《挽歌》开场：

挽　　歌　　(Elegy)

我能把它给谁看呢

(Who would I show it to)

这虽然是没有标点符号的一行、一句，但其语法和句法都表明了一个疑问，是什么使它成为一首诗呢？当然，要是没有题目的话，它就不会成为一首诗了；但题目本身也不能单独构成一个诗歌本文。本文和题目虽合在一起，但只靠它们本身，还是不能构成一首诗。给读者题目和本文，就是鼓励读者去构成一首诗。他并未被强迫去这样做，但他用这些材料，也不能造出其他的东西，当然也没有什么能比用它们去构成一首诗，更有益的了。（我将在这里用男性代词去指读者，这不是因为所有读者都是男性，而是因为我是一位

男性，我假设的读者，不是纯粹的非人的构造物，而是我自己理想化的翻版。）

我们是怎样把这个本文，变成一首诗呢？只有两个东西可供研究，也就是题目的问题和那所提及的、口语化的、唯一一行的问题。这一行不仅仅是口语化的，而且还是散文似的；这一行没有一个词超过一个音节，并以一个介词结尾。每一个讲英语的人，他讲话的范围都可能包括这样的情况。从某种意义上说，它完全是可以理解的。但从另一种意义上说，它晦涩而神秘。它的三个代词——谁、我、它——提出了所指的问题。它的条件式动词词组——能……给……看——提出了环境的问题。能够使这个简单的句子变得有意义，而且可理解的信息的语境，并没有提供。读者必须自己提供那个语境。

要把这一本文变成一首诗，读者不仅必须懂英语，而且还必须懂得一种诗的代码：也就是从文艺复兴到眼下的英语中运用着的葬礼挽歌代码。“书页上的词”，并不构成一个完整和自足的诗歌“作品”，而只构成了一个“本文”，一个必须要有掌握合适信息的读者，进行积极参予才能完成的草稿或题纲。在我们的例子中，这信息由对挽歌传统的了解所组成：挽歌的传统作法，它的假定，它的手法和它的价值。一个人要想恰如其分地“解读”这一首简单的诗歌，他需

要了解象弥尔顿的《利西达斯》，雪莱的《阿童尼阿斯》，丁尼生的《怀念》，惠特曼的《当去年的紫丁香在庭院中盛开的时候》，托马斯的《拒绝哀悼一个在伦敦葬身火海的孩子》，等等这样的作品。实际上，可以这样说，在解读这首挽歌时，一个人能找到可以同它联系在一起的挽歌越多，这首挽歌就能变得越动人、越丰富。再进一步说，我认为，对挽歌批评传统的了解，例如对约翰生博士关于《利西达斯》的异议，或者对华滋华斯关于诗歌词汇的批评的了解，也将会促进一个人对这首诗的解读。当然，因为这首诗是一首反挽歌，它不单单是拒绝哀悼，而且还完全拒绝写出一首响亮、流畅、悲哀的诗，但它终于默许地接受了“挽歌”这一词。

因此，解读这首诗，包括了对其传统的特殊了解。同时，还包括一种特殊的解释技巧。在英语过去的几个世纪里，短小的书面诗歌形式的发展，通常被认为是对于其他词语形式，尤其是戏剧、故事、公共演说和个人散文的压缩、截短或片断性的模仿。这种情况的原因太复杂了，不便在这里探讨，但对于那些思考这种情况的人来说，这一事实将是很明显的。我们的短诗，几乎总是一眼就可以看出是戏剧本文、叙述本文、讲演本文或沉思本文的省略形式。它们经常是这些和其他讲话模式的结合。举一个明显的例子，罗

伯特·白朗宁笔下的戏剧独白，就很象一出剧里的一番讲话（尽管通常比大多数这类讲话要说得更多）。但要“解读”这样一段独白，我们必须想象它的背景、环境、语境等等。戏剧独白“象”一出剧，但比起一出剧来，给我们的信息要少一些，它要求我们通过解开独白本身中的代码线索，提供出那种信息，解码依据的是我们对一般模式的了解。大多数短诗通过这种解码方式起着作用。对它们的“解读”，既需要特殊的知识，又需要特殊的技巧。

要理解这首“挽歌”，我们必须从所提供的线索中，建构出一个环境。“我能把它给谁看呢”中的“它”当然是挽歌本身了。“我”是挽歌的潜在作者。“谁”是这首诗的听众。但动词词组“能……给……看”暗示出与事实相反的一个条件。我要是真的写一首挽歌的话，我能把它给谁看呢？这又一次暗示出，对于这位潜在的挽歌诗人来说，有这样一个人，他对诗人可能写出的诗的欣赏，比所有其他的潜在听众的欣赏，要具有更大的意义。这又进一步暗示出，这位特别人物的死亡正是诗中想象的那个人的死亡。诗人认为，如果这个人死去的话，那诗人本人的灵感也就死去了。没有赠答的对象，诗人就不会再写出任何诗了。这首诗不仅仅是象狄兰·托马斯那首诗那样，“拒绝哀悼”，而且它是拒绝写挽歌哀

悼。整个挽歌传统，象它的叔伯兄弟葬礼演说一样，最终从哀悼转向接受、复活、新生，以及返回到生活所关心的问题中去，这种“转向”，通过这首诗的写作本身，得到了象征。生活在继续着；的确有一群听众；被哀悼的人将活在他的成就、他的影响、他的后代之中，他还将活在挽歌诗本身中（这一条并非最不重要）。默温摈弃了所有那一切。我总是为X写诗，但如果我为X写一首挽歌，X就不会活着读它了；因此，再也没有，永远也不会有写作任何挽歌的原因了。当然，这首称作“挽歌”的诗，最终也不是一首挽歌。

我把我的解释扯得太远了吗？只要你前进的方向对的话，就不存在走得太远的问题。被写出来的一切挽歌，都将丰富我们对这首诗的理解。从这一行的提示中，生发出来的关于环境的结果，也是十分相关的。在解释的任何一条线上，人们将到达报酬递减的那一点，但零点却是无限远的。从符号学角度来考虑，这一小小解释练习的重要方面有这些：（1）阅读一首诗，我们必须了解其一般传统（热拉德·热奈特称其为“原本文”——参见《原本文引论》〔索伊尔，1979年〕）以及那一传统中的一些本文；（2）由于诗歌表达省略性质所造成的一些因素（叙述性的、戏剧性的、演说性的、个人性的因素）的缺

乏，我们必须掌握一些技巧以提供这些欠缺的因素。这两者结合起来，表明任何诗歌符号学研究的大前提：一首诗是同其他本文相连系的一个本文，对它的解释，需要有一个掌握技巧的读者的积极参予。

那些其他本文不一定非要是一个“高雅”文化所认可的某些传统部分；它们也可以轻松容易地来自大众传统，正如默温的另一首短诗所展示的那样。这首短诗的题目是《当战争结束》：

当战争结束
我们将会骄傲自豪当然空气将会
终于新鲜起来
水也将改善了鲑
和天堂的静寂将更加尽善尽美地迁移
死者将认为生者活得值得我们将知道
我们是谁
而且我们都将要再次入伍参军
(When the war is over
We will be proud of course the air
 will be
Good for breathing at last
The water will have been improved the
 salmon
And the silence of heaven will migrate
 more perfectly

The dead will think the living are
worth it we will know
Who we are
And we will all enlist again)

这是一首二十世纪六十年代的诗，人们可以用越南战争作为参照来注释它，但对于解释这首诗来说，这并不是一个必要的特征。从提供信息方面来看，更重要的是，它是一首民间小曲，在许多次战争中，士兵和海员期待解除兵役时所唱的民间小曲。（我自己就在朝鲜“警察行动”中，从罗德艾兰州的纽波特港口唱到日本的横须贺。）它是伴随着《共和国战歌》激动人心的曲调而唱的，《共和国战歌》起首，“当战争结束时，我们都将再次入伍参军”，这句歌词重复了好几遍，它以各式各样的赌咒发誓，从“我们将要，我们拼了命也将要”，到“我们无论如何他妈的也将要”这类没有多大意义的赌咒发誓之语结束。民间歌曲的基础是一个简单的讽刺性颠倒——我们将要再次入伍参军，直到最后一行才得到了强调，而恰恰在那一行中，那种情绪得到了坚决的摈弃。

默温把民间歌曲中的情绪再颠倒了一次，实际上是说，我们以为我们将不会再次入伍参军了，但致命的是，我们将要，我们将要再次入伍

参军。从形式上看，他的做法是，截取这一民间歌曲的第一行歌词“当战争结束，我们都将要再次入伍参军”，再把它拆散开来。“当战争结束”，成了他这首诗的第一行，“我们都将要再次入伍参军”成了这首诗的最后一行。第一行和最后一行之间是构成一首诗的本文的材料，装备好了的读者用这种材料就能组成一首诗的本文。在我们看来，这种材料，也可用来说明米歇尔·里法代尔在其《诗歌符号学》中所系统地阐述过的诗歌叙述话语的原则。这首诗通过对民间歌曲的否定或发明创造的方式而产生，这种方式便是诗歌叙述话语的一个典型特征。本文出现于和其他本文之间的相互联系之中，或出现于叙述话语传统所提供的策源地之中。默温对其材料的发展，用里法代尔的标准衡量，也是具有完美的诗歌性质的，我在相当大的程度上接受了里法代尔的这一标准。默温对这首诗的中心材料所作的处理，就是逐渐地从散文性移向诗歌性，直到在最后一行中，又回到散文性，而这最后一行，现在也被前面的材料搞得变了形。让我们来更加仔细地看看这一过程是怎样进行的吧。“当战争结束/我们将会骄傲自豪当然……”这是一句地地道道的散文句子，也就是说，它没有向读者提出任何语法、句法或语义上的令人困惑的问题（除了读者自己必须在思想上把一个句号放在合适的地方以

结束这个句子外）。读者的语法感，绝对不能仅仅被动消极地起作用，而必须积极参予本文，去建构一首诗。但无论如何，这里的语法暗示非常肯定明确，结束这个句子并非一件难事。

这里存在一个小问题。句子可以在“骄傲自豪”之后结束，“当然”这个词既可以结束第一句，又可以开始第二句。这虽然无关紧要，但它却预告着后面更重要的“非语法性”的出现。我们继续探讨时，便会出现更多的、使我们把语法、语义、语码推到极限的陷井或诱惑。因为这个本文缺乏散文标点法的一切惯例标志，诗歌标点法的惯例便显得更加突出。每行以大写字母开头，以空白结尾。每一行都是无联系的单位，有点象一个句子。就这样，虽然我们在一些行中间，可以找到放置一个散文标点法的句号，但我们同时也被带入到一种不同的阅读模式之中，在这一阅读模式中，每一行起着一个语法单位的作用。如果我们把“我们将会骄傲自豪当然空气将会”当作一个牢固的句法单位，一个完整的句子的话，“我们将会”和“空气将会”的对句法，将把这两个助动词词组引向谓语形容词“骄傲自豪”的轭状物（或用修辞学专用词轭式搭配法①）

① 轭式搭配法指用一个形容词或动词勉强修饰或支配两个名词的方法，如把with weeping eyes and grieving hearts（带着流泪的眼睛和悲哀的心）写成with weeping eyes and hearts（带着流泪的眼睛和心）。—译注。

之中。空气将会骄傲自豪吗？绝对不可能！诗人肯定不会想让我们那么看。我敢百分之百地肯定这一点。罗曼·雅各布森曾经无可反驳地主张道，各式各样的对句法是诗歌语法的一个主要特点。具有可能的语义荒唐性而形成的那个轭式搭配法，萦绕着第二行，但却没有一定要我们坚持去特别注意它。再往下读，将会出现一些明显得无法忽视的反常现象。

然而，在这一点上，本文允许我们不费力气地建造出第二句，在第三行的结尾，轻轻松松地到达了一个句号："空气将会/终于新鲜起来"。这里仅有的一个问题在于，一旦找到空气的改善与战争的结束之间的因果关系，就会引起一定的语义上的扭曲变形。这可以算是对里法代尔称之为"模仿"的行为的一种威胁，这种"模仿"行为，就是我们赋予本文明白显示出来的事物以参照地位的能力。如果我们理解成空气将会"确确实实地"得到改善，我们便完全是从纯模仿的角度，解读"空气"这一词。如果在另一方面我们从修辞的角度来看这一词的话，那我们就会从模仿角度的解读中走出来，进入里法代尔称之为"符号学"的解读中。这种由语义的不可能性所产生的模仿无效性，是诗歌本文的一种正常特征。在眼下的这个例子中，象"更轻松地呼吸"这样的普遍的形象，同"空气将会新鲜起来"占

据着相同的语义空间，但诗人揭示出通常的说法的意义，又一次使形象的奇异性变得可以理解。解释仍然还是十分容易的；在另一个代码中，奇异性被当作一种噪音，而没有被当作一个信息。

在第四行中，诗歌言语的奇异性便充分展现在我们面前了：“水也将改善了鲑”。从空气转到水是很自然的。它们都是常常被诗歌话语联系在一起的基本物质。但战争结束和空气改善之间的因果关系，很难延伸到水。人们可能会说，哦，战争结束后水的味道都会变得更好了。也许是这样，但水中还有鲑，它们不会走开的。

每一位诗歌读者，同时也在一定程度上是散文的读者。努力从一个诗歌本文中建构出一首诗要求更大的精力，因为散文式的解释在这里是无效的。要是读者不尽力追求散文意义的话，将很难达到诗歌解读。诗歌解释所需要的，包括对散文意义的强烈兴趣，与引伸散文意义以产生新意义的倾向这两者的结合。用符号学的术语来说，这常常意味着已经确立起来的解释代码，无论是语法代码还是词汇代码，都必须要经过再构造。这一工作是创造性的劳动。其直接报酬，便是对解释本身的满足：从本文中制造出一首诗来。但对单个的解释者来说，还有其他的，也许是更大的报酬，这报酬的形式，是随着对更加丰富的语义学和句法学代码的掌握，达到增强灵活性和技

巧的效果的。

我们再回到诗中去。解释者必须要解决鲑的问题。它们通过一个尽人皆知的联想过程：换喻，便“自然而然地”在水中出现了。但从语法上看和逻辑上看（因果关系上看），要让这些鲑适合于这种状况并非易事。如果把这一行当作一个完整的句子来读的话，鲑也就不会象水一样，被认为是“改善”的了。从模仿角度看，这不仅是困难的，而且还的确是不可能的。敏感的解释者，从这一点起，便开始思考不可能性本身是否控制着整首诗。改善了的空气，同已经死去变为陈辞滥调的那些代码化了的隐喻，相当近似，因为我们解释那个隐喻，便是相当轻松容易。但改善了的鲑，却必须要求我们停下来仔细考虑一番。也许我们在鲑前面加一个句号，便能够解决这个问题，这样那些鲑就能跳进下一个句子中，它们的确将与动词“迁移”相一致，构成一个人们十分熟悉的搭配。鲑与迁移相伴随，就象沙丁鱼与拥挤不堪相伴随一样。我们在这些习惯性的联想中感到舒适自在。

但诗歌本文的设计，首先是要让我们感到不舒适不自在。我们只有经过努力才能感到舒适自在。“鲑和天堂的静寂将更加尽善尽美地迁移”，这就是我们的新句子，这一句从句法上看合情合理。里法代尔称之为“不合语法性”的现象，并

没有出现在语法层次上，而是出现在语义学和模仿的层次上。是的，战争结束后，鲑将迁移，正如它们在战争期间也毫无疑问地要迁移一样，因为它们一定要迁移；从遗传学上，它们就被编好了迁移的程序。但它们的迁移，在这个地球上，只是事物正常状况的一部分，几乎就不可能有任何改善。而“天堂的静寂”就其性质而言，更是超越象迁移和改善受时间限制的地球上的事情的行动。不，“天堂的静寂”不会改善，也不会迁移。沿着诗人这条换喻的小径，我们来到了一堵否定之墙，一种宇宙讽刺跟前。对模仿的绝对瓦解，引导我们在这首诗的一切断言中，读出某种层次上的讽刺性否定。关于天堂静寂迁移的本文表达，是民间歌曲中“无论如何他妈的”这一表述的诗歌对应部分。这些矛盾对立以不同的方式，强有力地把所有解释者引向讽刺的阅读模式。

在“死者将认为生者活得值得”，和“我们将知道/我们是谁”中，本文为我们提供了两个陈述，这两个陈述虽然语法上很简单，但语义上却很复杂，并且还充满了讽刺。随后而来的便是“而且”一词，这一单纯的系词，提醒我们注意到此诗即将来临的结尾，使最后一个陈述，加入到其他陈述的行列中去。但是，凡是其他陈述用讽刺得到了限定或否定的地方，在这一陈述里却

是绝对地直截了当，尽管它现在已充溢着从前面讽刺中涌进来的讽刺之流。“我们都将要再次入伍参军”，就象鲑一起要迁移不误那样，我们就正是那些鲑鱼。我们并不需要真正实际上的入伍参军；这整首诗是一个扩展了的隐喻，一个关于人性可鄙的寓言：我们一次又一次地参加到具有破坏性的事业中去，没有充分地考虑到空气、水、有生动物、死者、地球和天堂。我在这里与米歇尔·里法代尔这个伙伴分手。凡是他满足于指出，诗歌本文是怎样将其自身，同现实的直接模仿或参照连系割裂开来的地方，我坚持认为，在许多情况下，也许在多数情况下，诗歌本文从寓言角度上，又再次绕回到参照中去。也就是说，我们、读者、解释者，通过仔细分析这些本文而把它们带回到其结尾。

诗歌本文和世界之间的关系问题，只不过是有关一切语言表述和世界之间的关系，或更直截了当地说，语词和世界之间的更大争论中的一个特殊例子。我不想试图解决这一争论，甚至也不想十分强烈地争论这个问题，但我还是要把诗歌的符号学，放在与更大的问题的关系当中去考虑。这项安排位置的工作，已经由保罗·里格尔在他最重要的研究中完成了，他的这一研究成果被译为《隐喻的规则》（多伦多，1977年），但里格尔做这项工作的方式，极其不真诚而又非常

易使人误解，对这种方式需要进行严肃认真的考察。

在那本书的第三章“隐喻与叙述话语的语义学”之中，里格尔向我们提出了“符号学与语义学之间的差异”，他把这一差异归功于法国结构主义语言学家艾弥儿·本温尼斯特。里格尔接着从本温尼斯特的《普通语言学问题》一书中引录了好几页，在那些引语中，本温尼斯特讨论了从词语到句子，再到最大的单位叙述话语这些不同层次上的语言学问题。我们应该注意到关于本温尼斯特的实际讨论（第101页—111页）的两个方面。首先，他在那里从未区别符号学与语义学之间的差异；第二，他干脆就没有以任何方式考虑过语言和世界之间的关系。他的中心差异在于“作为符号系统的语言”和“作为一种交流工具的语言”的两者之间，这只不过是索绪尔对于语言和言语之间的区别的一种重复而已。对于本温尼斯特来说，作为一个整体的语言意义是有系统的；在话语和表述中的意义，是受具体场合限制的。按照符号学研究中最基本的区别，在作为一个系统的语言中的意义是语义学的；在单个的一个句子中意义受到句法意义的修饰；在言语或叙述话语中，意义的其他形式又进一步受到语用学限制，语用学是讲话者与他们叙述话语的语境之间的关系。

这真是相当简单了。但是里格尔却把它变成了如下令人讨厌的差异，在这个差异中他还把本温尼斯特牵连了进去："符号学仅仅注意到语言本部的关系，而语义学则注意到符号和被表示事物之间的关系，最终也就是语言和世界之间的关系。"（第74页）遗憾的是，里格尔本人，本温尼斯特以及一群其他人，一直都在忙于展示语言和世界之间没有任何"关系"。对世界的参照在语言中是不固定的。它是话语表述和人类交流的一种起伏不定的功能。里格尔不仅把诸如符号学和语义学这样的抽象概念具体化了，或者甚至可以说，把它们人格化了，他已经忘却了他自己关于语词和命题之间的不同的观点。在他的系统中，语词并不指事物，但命题或句子却是指事物的。然而，在本温尼斯特看来，句子具有意义，并不是由于它们指向事物，而是由于它们更大叙述话语结构中的一部分。句子在一个特别的叙述话语环境中，才是有意义的，它们"所指的事物"，仅仅是那个环境而已。他没有为我们提供任何从语词到世界的轻松容易的转变。

我详细地探讨了这一问题——也许带有一些火气——因为这的确是一个很重要的问题，象里格尔在符号学和语义学之间所做的那种区别，对这一问题不会有任何帮助。实际上所指的事物，仍是目前符号学家们非常关心的问题。在我们这

里特别关心的诗歌符号学中，我们应该牢记雅各布森从未把指示功能从诗歌表述中排除出去；他只是说它在诗歌中不占统治地位，而且常常被含糊不清搞得十分复杂。米歇尔·里法代尔接受了里格尔的挑战，认为诗歌的确主要是反模仿和非指示性的。但尤里·洛特曼，这位目前一代苏联符号学家中最令人感兴趣的符号学家，曾站在与里法代尔的观点似乎是完全相反的立场上进行辩论。洛特曼在《诗歌本文分析》一书中表达出来的诗歌观点，清晰而有力，很值得详细思考。

实际上，洛特曼把诗歌叙述话语放在三种"自动行为"（automism）的对立面，他的"自动行为"的意义很象I·A·理查兹的"固定反应"（stock response）。这三种"自动行为"是：（一）语言的自动行为；（二）"常识"的自动行为；和（三）我们对世界的"空间、视觉"图象认识的自动行为。诗人创作和诗歌发挥作用时，就是要抵制习惯感知模式、习惯思维模式和习惯话语模式这三个系统的惯性。让我来用W·S·默温的另一首简单的诗歌来说明这一点：

分　离

你的远去已经把我穿透

就象线穿过针。

我所做的一切都缝上了它的色调。

(　　Separation

Your absence has gone through me

Like thread through a needle.

Everything I do is stitched with its

color.)

从洛特曼的意义上讲，这首简单的诗非常复杂，因为它违反了他所有三个理论框架的期待，而诗歌的信息，象任何其他种类的信息一样，是与其期待成反比的。第一行似乎要把我们引向一种尽人皆知的陈词滥调的句法道路上去：“象一把尖刀把我刺透”；或一根针或其他尖利的工具。这首诗违背了我们的期望，因为它令人意想不到地抓住了针的末尾那一端。我们的常识告诉我们，分离是痛苦的。我们期待着一个集中专注表现痛苦的形象——一根针很容易做到这一点。但这首诗采用的形象，却把我们的注意力聚焦于分离情感的无处不在，而不是分离情感的尖锐强烈。最后，我们的空间视觉常识告诉我们，要设想一个人象一根针那样地穿来走去，用一根带有远去色彩的线缝东西，这是不可能的。在这一层次上，我们甚至都说不出来那根线是什么颜色的。这根线的颜色，根本就不能显现出来。但这种想象不出来的“形象”，却以一种只有诗才驾驭得住的

活力，蕴含着自身的意义。要理解这一形象，我们必须达到一个更高的抽象层次，在这一更高的抽象层次上，这一形象的意义是作为一种概念显现出来的，弥漫渗透，无处不在或不可避免——这一概念被我们的思想活动赋予活力，这思想活动是从形象发展到形象所指的主题。我们可以补充说，诗歌语言明显的“普通性”，本身也可以被看作是对“诗歌”期待的违背。正如洛特曼所指出的，“不仅对自然语言惯例的放弃，可以是艺术效果的来源，而且与自然语言惯例的接近，也可以是艺术效果的来源。”（第133页）

洛特曼对诗歌的看法，在许多方面都同里法代尔对诗歌的看法相似，这一点应该是很清楚的。他们两人都强调诗歌本文的异常性或“不合语法性”，强调需要读者积极地创造意义，需要读者对他的语言和文化框架做必要的再编码（recoding）。但他们似乎在所指（reference）的问题上存在着深刻的不同。让我仔细察看一下这种不同。里法代尔在《本文创作》（舍伊，1979年）一书“解读雨果”一文中，谈论维克多·雨果的一首诗时说：“把诗与现实相比是一种效果值得怀疑的批评方法”。（第176页）里法代尔到处都这么说，而且经常也是这么说的。洛特曼语气十分肯定地说出的，似乎与此完全矛盾：

> 诗歌的目的当然不是“新花样”，而是有关世界的知识，人们之间的关系，自我认识以及在学习和社会交流过程中，形成的发展人类的个性。一言以蔽之，诗歌的目的同作为整体的文化的目的相吻合。但诗歌以特殊的方式实现自己的目的，如果一个人忽略了诗歌的技巧和内在结构的话，要想理解诗歌的特殊性质是不可能的。实际上，这种技巧同语言的自动行为发生冲突时，就会表现得更加显而易见。（第132页—133页）

支持里法代尔的有马拉美；支持洛特曼的有维克多·什克罗夫斯基。什克罗夫斯基坚持认为，“艺术的存在帮助我们恢复对生活的感觉；艺术的存在使我们能感觉到事物，使石头变得象石头那么硬”。洛特曼和里法代尔两人都是符号学家，但其中一个按法国传统写作，而另一个是按斯拉夫传统写作的。尽管是这样，我还是坚持认为，他们实际上并不象表面上那么不相同。他们两人都注意到诗歌本文，向我们所接受的讲话模式、感觉和信念提出了挑战。但凡是洛特曼相信这些挑战能把我们引向对世界更好更辩证的理解的地方，里法代尔则总是保持沉默和怀疑。那

么，我们可以说，这个问题在符号学研究中，仍是容许争论，悬而未决的问题。你们是知道我站在哪一方的。

在结束对诗歌符号学的这次简短侵入之前，我们还应该考虑洛特曼和里法代尔之间的另一个重要区别　里法代尔不仅强调本文从以前的本文之中产生出来的过程，而且还使这一过程成为诗歌起源的唯一形式。这种看法有一些我羡慕却不信任的夸张味和法国味，但他作为诗歌本文的读者，却是极其具有说服力的。洛特曼没有这么直接地从事诗歌起源问题的研究，但他似乎感觉到诗歌几乎从任何地方都可以产生出来，只要诗歌采用了一些技巧的话，这些技巧使我们能够认出它们是诗，能够把它们当做诗去读。从我们至现在为止所用的例子来看，W·S·默温的短诗很明显对这两种符号学阅读都能做出反应。让我以两种不同种类的诗来结束吧。这两首美国气质的诗表现得也许并不太象诗歌本文。第一首诗是威廉·卡洛斯·威廉斯的题为“楠塔基特”的短诗。

花透过窗
淡紫、浅黄
让白窗帘改变了——
清洁的气味——

接近黄昏的阳光——
在玻璃盘子上
一只玻璃水罐，平底无脚酒杯
扣了过来，近旁
摆着一把钥匙——还有一张
洁白的床
(Flowers through the Window
lavender and yellow
changed by white curtains——
Smell of cleanliness——
Sunshine of a late afternoon——
On the glass tray
a glass pitcher,the tumbler
turned down,by which
a key is lying——And the
immaculate white bed)

这首诗在标题中提到一个真实的地方，马萨诸塞州的楠塔基特岛。它还是美国传统中的一个文学之地。就是在这里，《白鲸》中的艾什米尔，鉴名踏上了他后来讲叙的佩阔德号捕鲸船的旅程。岛上有一个捕鲸博物馆港口、海滩、海岛和美国一个最可爱的古老小城镇。诗人通过在诗的标题中提到这个岛来唤起这种文化遗产，但诗歌本文却没有提供给我们任何这类事物。它表现了楠塔基特的另一个形象，也许同样真实，但因

为这首诗与楠塔基特这个地名所能引起人们主动想象的内涵有一定距离，它的形象就变得更加强烈了。

这是一种“不合语法性”——我们以后将再次探讨这小小的出其不意手法；我们先来看一看散文语法和诗歌语法中的那些也是小小的出其不意的地方。这首诗违背了所有诗行都以大写字母开头的诗歌惯例。在我们意识到大写在这里是散文化地运用之前，它们实际上显得毫无规律可寻。这首诗由五个T单位（T-unit）组成，T单位是新语法学家用过的术语，也就是说，这首诗由五个独立分句组成，这五个独立分句，可以用标点符号分成五个独立的句子，或分成一个长的并列复合句的几个部分。本文实际上同时实现了这两个可能性：这五个单位中的每一个单位，都以一个大写字母开头，就好象它是一个句子似的，但把它们分开的不是句号而是破折号——句子标点法的内在记号。这五个单位以及作为整体的这首诗，都没有主要动词，因此，按照散文语法来看，这整个一首诗是一个句子的片断。但它仍然是一首非常完整的诗。我们很容易就适应这些轻微的不合语法性，当我们发现这首诗植根于意象派传统时，尤其如此。然而，要从这个本文中制造出一首诗来，我们必须要完成三件事。我们必须要为它建构出一种完整的叙述话语句法，

一个语义模式和一个语用环境。

让我们从环境开始。我们在哪里，我们怎样才能知道呢？当然是在楠塔基岛上了，但什么地方呢？诗中的线索暗示得很清楚，我们在室内，在一个房间里。可以透过窗子看见花在外面，那些花，“让白窗帘改变了”。“清洁的气味”是一种室内的气味，一种人工的产物。阳光照进房间。房间里除了窗帘还有一张床和一个玻璃盘子。这是间卧室。水罐和平底无脚酒杯暗示出这是一间客房。眼睛从窗到床的整个运动过程以及眼睛所注意到的那些细节，暗示出这是一间生疏的房间。（我们不会闻出我们自己房间的气味，不管它干净与否。）最后，钥匙暗示出这是一间租来的房间，楠塔基岛上一家“旅店”里的一个房间，因为只有在这样的房间中，人们才有可能发现水罐、玻璃杯、床和钥匙这样的器物组合。我们对线索的解释，依赖于文化知识和经验的某种组合。我们采用这一信息，从本文中为这首诗建构了一种语用学，认识了一个人类环境。我们在看、在闻、在注意一间生疏的房间，也许是在一个收房费的旅店里。关于环境我们最远也就只能走到这里了。这首诗的语义结构是什么样的呢？

语义结构是读者通过整理本文语词和词组的内涵意义，寻找模式而获得的。我们不用费什么

力气就看到，这首诗在开头几行，为我们提供了三种颜色——淡紫、淡黄和白色，而这三种颜色当中，白色占主导地位，因为白色在本文的最后一行中得到了重复。白色还通过概念和价值的联想（一种熟悉的换喻），同诗中的两个关键的相互补偿的词连接在一起了，这两个词就是“清洁”和“纯洁”。这些内涵意义和这些价值统治着整首诗。这不是亚哈和艾什米尔那使人联想起巨头鲸的血和鲸油的楠塔基特。这是呆在家里的震颤派①妇女教徒们的楠塔基特。床和钥匙，宁静的个人小天地；白色的窗帘布、白色的床、玻璃水罐和平底无脚酒杯，纯洁。这就是这首诗的内涵或语义结构：用一间平等一视同仁地向所有人开放的客房中的具体细节，来赞赏震颤派传统的简单过程。钥匙使这个圣殿变成任何住在这里的人的（他或她的）城堡。

本文还鼓励我们建构一个句法的模式。这首诗的几个诗行中都有并列的运动。尽管这里排除了淡而柔和的色彩之外的一切色彩，但仍然有着一种从最深的颜色淡紫色，到浅黄色，到由白色“改变”（变得朦胧和柔和）了的一种淡紫和浅黄，再到白中之最白色：洁白。至少还有一种

①震颤派是基督教新教的一个派别。从英国公谊会分出。流传于北美，特别是纽约地区。——译注。

目光的运动，从透过窗看到外面，到注意外面的阳光进入室内，再到室内的水罐和平底无脚酒杯，再到隐秘的室内东西，钥匙和床。对于本文漫不经心的一瞥，能为我们提供的似乎只是几乎是随意地从室内室外选出的一组细节，但只要我们注意到这种顺序，注意到这些细节的语义内涵，以及注意到环境的语用学，我们就能够感觉到这首诗对于其视觉细节的选择和安排有着很高程度的要求。表示赞赏的词“纯洁”（immaculate）关闭了这首诗的价值系统，在强度上前进了一步，超越了单纯的清洁；对于“白”颜色的重复，有力地关闭了颜色系统；对房间里最后物件“床”的提及，有力地结束了眼睛和思想的运动。威廉斯曾说过，他认为一首诗不应该象一只箱子卡嗒一声就关上了，但他毫无疑问知道怎样在适当的时候结束一首诗。

我们可以懒散地接受这样一个本文，把它当作一个模模糊糊的印象来欣赏，我们或者也可以积极参予这首诗意义的建构，从符号学的角度探讨其句法学、语义学和语用学的编码。如果我们象我们这里已经做了的那样，进行这后一种分析的话，我们就将会看到威廉斯是怎样以他轻微的方式，的的确确违背了我们对语法和标点法的那些自动的期待，也违背了我们关于楠塔基特的文化知识的“常识”，在我们找到他所建构的诗歌

环境的关键之前，他在空间中一直把我们搞得晕头转向。我坚持认为，通过在阅读中遵循这些积极的分析程序，我们在接触诗歌本文时，会经验到更大的愉悦感，我们会更彻底地欣赏诗人所做的工作，我们还会因同诗人一起，共同从本文中创造了诗而产生一定的自豪感。我们的阅读表明，这首表面上看来漫不经心和印象式的诗，在很高的程度上具有里法代尔称之为“永久性”（monumentality）的特点，里法代尔“永久性”这个词的意义是，在选词和安排词序时，打算使它们产生永恒性这样一种必要性，这种必要性把诗的本文同解释它所需要的代码，在一种复杂的交际网中连结起来。这是诗必不可少的性质，我们在任何一个促使我们从它那里建构出一首诗的本文中，都能找到这种性质。

我将以对一个本文的研究来结束关于诗歌符号学的讨论。这一本文第一眼看上去几乎完全是散文式的。它很象一本日记中的一则，它明显直接指的是一次真实的经历，这一经历是把它写下来的那个人的独一无二的经历，这个人就是加里·斯耐德：

> 一直在雨中
> 那匹母马站在田间——
> 一棵高大的松树和一个小棚，

可她却呆在外面
屁股冲着风，雨水飞溅。
四月我曾试图抓住她
不用马鞍骑她一圈，
她又踢又窜
后来又吃倒下桉树
那鲜嫩的树枝
在小山上那棵桉树的阴影里。
(All through the rains
That mare stood in the field——
A big pine tree and a shed,
But she stayed in the open
Ass to the wind, splash wet.
I tried to catch her April
For a bareback ride,
She kicked and bolted
Later grazing fresh shoots
In the shade of the down
Eucalyptus on the hill.)

在为这一章的分析选择诗时，我避开了所有古老的诗和所有那些带有明显韵律结构或正规押韵安排的诗。象雅各布森那样的符号学批评家，已经许多次地展现了各式各样语言中，传统语词的不同寻常的声音结构。我选择现代和当代诗，恰恰是因为它离散文更近，这就迫使我们首先把

诗歌性当做意义而不是声音的一个方面。当然，默温经常采用一种富于隐喻和换喻修辞手法的语言，这样就使他的本文远离了散文体。但威廉斯的“楠塔基特”，实际上没有任何隐喻和明喻，这首诗的诗歌性，只是衍生于我们刚刚探讨过的句法学、语义学和语用学的一系列系统。然而，加里·斯耐德的这个本文，似乎甚至连那种暗含的结构都没有。要是把“一直在雨中”这首诗写成散文，其中能使人想到它可能是一首诗的线索的确很少很少。它确实存在不合法性（丢词漏字、乱加分句的冗长句子），与其说是象那些标志着诗歌性的、对正常语法的明显安排的背离，还不如说是象在日记本上急急忙忙草草记下的结果。例如，在威廉斯的“楠塔基特”中，每一个独立分句都没有主要动词。在这里，有的独立分句没有主要动词，有的独立分句却有主要动词。人们怎样才能把这个本文，当作一首诗来阅读呢？

如果一个本文，向一个把它作为诗来研究的符号学家，提出过多困难的话，这很明显要么就是研究方法不得力的问题，要么就是本文本身缺陷的问题。我们完全可能有一个不怎么样的读者，一种有缺陷的方法或一个非诗歌的本文。“一直在雨中”，看起来实际上象个边界例子——比起收于同一诗集（《防冲乱石》，1959年）中的

其他诗来（比如“防冲乱石”或“八月中旬在索尔多山了望台”），更难被划入诗歌的领域之中。但还是让我们来看看对于它，我们能做些什么吧。

首先，这个本文同《防冲乱石》诗集中的其他本文，都是相联系的。实际上，从一九五五年到一九五六年的一系列诗中，有些诗是一本诗体日记的一部分，这本诗体日记，记录下了斯耐德的远东之行，以及关于这次旅游的那些场景、事件和思绪；在远东，斯耐德开始认真从事佛教和东方诗歌的研究工作。这些本文组成这样一个人的叙述，他正在为生活的重大转变做准备。“一直在雨中”处在两首相当长的诗的中间。在日期是“一九五六年二月”的前面一首“努克塞克谷”中，斯耐德一面在看一只“个头儿很大的塞特种小猎狗“兜圈圈跑和看它睡觉，一面想着他自已的将来，他回到99号公路线上加里福尼亚的海滨、回到旧金山和日本去的计划。铁青头的（真鳟）在游动，他也将上路，“比过去/更加清醒……/做好准备要离去”。他要离开的是他整整二十五年的生活：“可诅咒的回忆，/整个荒废了的理论，失败以及更糟的成功，/学校、姑娘、交易。”关于这首诗我只想谈三件事，这首诗太长了，要在这里“解读”是不可能的。首先，这首诗很清楚地指向更大的叙述结构，这个

叙述结构便是诗人生活有日期、有地名以及其他特别参照的结构。第二，这首诗是关于作为诗人的诗人，他痛苦地谈到自已在试图写诗，包括写这首诗时的不足，这一不足，便是在应该否定的修辞意义上太“象诗了”：“把这首诗变成一派空谈，一个遗憾。”第三，诗人赞赏的诗歌技巧，与明显操纵型的修辞手法，形成强烈对照。象铁青头的真鲷，他“现在就离去”，因为现在正是该离去的时候。他将不会象那条狗那样，一圈又一圈地转圈圈，停下来就睡觉。这些比较和对照不明确，这就是为什么它们十分具有诗意的原因，但它们几乎是明确的，这也许就是为什么它们并不十分具有诗意的原因。

跟在“一直在雨中”后面的那首诗，日期为一九五六年四月，其题目是“鸟的迁移”；《鸟的迁移》还是诗人正在读的一本书的书名，那时诗人在观看蜂鸟，倾听一群麻雀和一只雄鸟啼唱，心中想着金鸻和北极燕鸥，注意到雪鹀和知更鸟不在了。他写道，“今天那巨大的抽象概念就在我们的门口”，他结束时，想到飞过山丘，飞向阿拉斯加的海鸟。这一系列诗中的下一首诗的题目是《东儿》，那是日本的一个地方。

这样，我们要讨论的这首诗，是转向日本之前的那一组系列诗中的倒数第二首。对周围的了解，帮助我们从语义学的角度，为这首诗以及诗

中的“我”，找到他们在时间、地点和意向中的位置。这首诗开始于二、四月间多雨的三月，在第六行中转入了四月。这是一个片断式的叙述，由两个关于“那匹母马”的事件组成。我们只要了解到，在斯耐德为他自己创立、发展起来的诗歌代码中，人类和动物之间暗含的对比或对照，是一种最主要的叙述话语特征，我们就掌握了解释的主要线索。在这首诗的一前一后那两首诗中，斯耐德暗地里，但又是有些明显地，把自己同鱼、同鸟、同狗相比较相对照，那条“一圈又一圈地转圈圈，一停下就睡觉”的狗，是在紧挨着这首诗的那几行中描写的。在这首诗中，人与母马之间的平行没有那么明显，而是大大省略了，因此更富有诗意，但这要看我们有无能力建构出这种诗意。

本文给我们提供了两个场景，大雨滂沱的三月和阳光灿烂的四月。第一个场景中，母马不理会人类提供的避雨处（小棚），和自然提供的避雨处（松树），而是屁股冲着风，一任雨淋个透湿。第二个场景中，当代表诗人的那个人靠近那匹母马，试着想骑她一会儿时，她也是那么故意作对。她同等地抵制自然（如雨）和文化（想把她当作一个“驯化了的”马去骑的人）。在雨中，她呆在外面；在阳光下（不是夏天的烈日，只不过是北海岸四月的太阳），她躲在阴影处。

故意作对、抵制、坏脾气随处可见。在最后一行中，她躲在倒下的桉树的阴影中，好象是屈服了，但这恰恰是她不愿干的事，这成为这首被证明是有趣而复杂的小诗的一个最有说服力的特点。

但是，究竟什么是这"倒下的/桉树"呢？首先，它是小山上一棵倒了下来的树，但它仍然能提供蔽荫处。这一切本文都告诉我们了。但本文没有告诉我们有关这棵桉树的任何本性。这样的知识，要从别处才能找到。这种知识不太可能会简单地来自自然，而只能来自理论化了的自然，用一句话来说，这种知识可以来自关于树木的书，例如，斯耐德在《了望台周围要做的事情》这首诗中所描写的、他自己正在读的那些"关于花的书，关于鸟的书和关于星星的书"。我见过（和闻过）桉树好多年了，但是需要一位既是自然科学家，又是科幻小说作家的人（格雷戈里·本福特），才能使我了解桉树的历史和特点。它们在美洲大陆上并非土生土长，而是从太平洋彼岸引进来作木材的。然而，实践却证明，它们除了作铁路枕木之外毫无价值，因为它们的主干和枝杈都是歪歪扭扭的，很难锯成木料。与其他一切有枝有叶的树不一样，桉树留下的是叶，落下的是枝，始终放出一股独特、刺鼻的气味。这真是一种最为故意作对的树。

那匹不愿被人骑的母马，和那不愿被加工成料、移植来的树，在这首诗的结尾处，结合到一起来了，那棵“倒下的”树是在一座小山的高处，仍旧还支撑着那些叶子，此时，我们就可以得出这样的结论，这首诗命中注定是一首诗，因为它把“一个巨大的抽象概念”带到我们的门前。作为一名潜在骑手的斯耐德，不能没有马鞍就骑到那匹母马背上，但他并不试图给它套上笼头。作为诗人的斯耐德，看到母马和桉树的关联具有丰富的本文可能性，对他本人也充满了意义；在这个“理论、失败以及更糟的成功，/学校、姑娘、交易”的世界上，他自己也被套上了笼头的受箝制状况，在这些“不自然的”自然事物里得到了反映。按照他自己避免空话和遗憾的愿望，斯耐德使母马与桉树之间的对比以及母马和按树两者与他自己的对比，变得完全含糊化了。要是这首诗真有隐喻的话，那也要靠读者去创造出来，这就要求读者了解其他一些本文，并把某种解释技巧运用于这个本文。

斯耐德的本文，不是通过违背模仿而迫使我们进入诗歌性之中。我们完全可以把它看成经历的一个片段——这个本文完全有可能是经历的一个片断。但我们也完全可以把这个本文创造成一首诗，因为它的形式，它的省略性质，它在斯耐德其他本文中的位置，都促使我们把它创造成一

首诗。当我们寻找它的诗歌结构时，我们便找到了它：内涵意义的一致性导向一个代码或主题，这种情况在二元对立的一个平行结构中，得到了精心的构造，一棵不从人意的充满野性的树下的一匹坏脾气的母马，这独一无二的难忘形象结束了这一二元对立。

诗歌的符号学研究方法既不是与其他有效的研究方法有巨大的不同，也不是一种十分简单明了的方法。它所能提供的是一种明确、一致的方法，因为这一方法在教学上，对于发展文学学生的解释灵活性和敏感性，是很有用处的。我希望我已经指出了这一点。在分析主要是内含意义的诗歌本文中，一个意在把意义的句法学、语义学和语用学结构弄得尽可能明确的解释方法，的的确确应该起到一个重要的作用。

第四章

电影和小说中的叙述与叙述性

让我们假定，有某个称作叙述的东西，它能离开任何特定的叙述性（narrativity），或任何特定的叙述讲话而存在。这正如我们假定，有某个称作英语的东西，它能离开任何特定的话语形式，或者任何别的英语说话行为而存在一样。叙述首先是一种人类的行为。它尤其是一种模仿的或表现的行为，通过这样的行为，人类传达出各种信息。叙述的各种方式，可以有巨大的差异。（我应该附带地说一下，我意识到在诉说和表演之间我们通常的区分，这种区分引导我们把叙述的表现和戏剧的表演对立起来。然而，在我讨论的这个问题中，我用的"叙述"这词，就在最广的含义上，包含了戏剧和故事，连同其他的模仿形式。）这样，一个叙述就可以在口头上描述，可以被写下来，可以被一群演员或一个演员表演出来，可以在无言的哑剧中展现出来，或者可以作为一系列

视觉形象，伴随或不伴随言词而呈现出来，或者作为电影流动的画面，伴随或不伴随声音、说话、音乐和书面语而被呈现出来。

所有这些种类的模仿行为，都具有共同的特征，这些特征，能使我们把它们合称为叙述。首先，它们属于特殊种类的符号活动，这种活动迫使解释者在他设身处地的环境，和某种通过叙述的手段，向他呈现的别的环境之间，做出区别。在叙述中，总是有一个观众或解释者，他处于一个所指的时空框架中，这个框架不同于被叙述的事件的时空框架。叙述过程在解释者直接的所指框架中达到高潮，但它又指向外在于直接环境的事件。我吃晚饭时讲述当天发生的小事，就是如此。《李尔王》或《天鹅湖》的演出，或《战争与和平》的阅读，也都是如此。因而，叙述依赖于叙述者或叙述手段（演员、书籍、胶片等）的存在，和所叙述的事件的不存在。这些事件作为虚构的东西是存在的，但作为现实则是不存在的。在这种环境下，就有可能在不同程度上，区分不同种类和不同性质的叙述，这些叙述在不同的程度上，或者强调直接的叙述过程（如一位演员作为表演者，或一个作家作为文体学家可以把大家的注意力引向自身），或者强调那些被传达的事件本身。我们进行的这种区分，依靠的就是这些不同的程度。用我们一般的批评术语，大概可

以说，当叙述突出被叙述的事件时，它变得较为虚构化，当叙述突出它自身的语言时，它变得较为抒情化，而当叙述为了某个说服的目的，运用语言或事件时，它就变得较为修辞化。

在更详细地观察叙述过程之前，在这里做一短暂停留，考虑一下叙述同文学理论和文学价值的关系，也许是不无益处的。俄国形式主义者、布拉格结构主义者学派、特别是罗曼·雅各布森，都试图把“文学性”作为附加在一般语言上的特征而孤立起来。他们把文学性定义为将注意力集中于自身的语言，或者定义为一种信息，在这信息中，重点是放在说话的形式上，而不是说话所指的能力上。然而，对于叙述语言的研究者来说，显然这种看法只适用于说话的抒情方面。假如各种叙述可以被视为是文学的，那么它们在一个更为纯粹的叙述方面，必须也是文学的。让我来试试把这个问题置于一个较为具体的方式中。

我们可以考虑这样一个问题作为开始：什么东西把一个文学的叙述，同我有关当天遇到的事情的讲述区别开来？它是一个我表演的风格问题——我的语言、声音、姿势，同一个讲述文学故事的人的语言、声音、姿势相对立——或者它是一个事件本身的问题——这琐屑的、程序松散的我当天遇到的那些事情，同在一个富有美学意

义、令人满足的方式上，形成的具有较大重要性的事件的对立？这个问题（它无需回答）加强了这个看法，即对于叙述讲话来说，有两个独特的形式方面：一个是表现的形式，它是直接的（语言、姿势等），一个是被表现的形式，它整个地离开了表演层次本身。例如在一部小说中，在一个层次上，是作者的语言，而在另一个层次上，是人物、环境、事件的表现。在一出戏中，有剧作者的语言，演员的表演，有需要思考的人物行动：三个很容易识别的层次，在这三个层次上，形式是可感知的。而电影仅仅通过摄影自身的过程，至少还要在这三个层次上加上一层：摄影机的角度、光度、焦点等等。

在某种意义上讲，这些形式层次的每一层，仅仅由于其存在，就给这过程加上了一定数量的文学性。举一个本文为例，这本文能够作为一本书阅读，可以在舞台上上演，或者被拍成电影投映在屏幕上——象莎士比亚的《亨利五世》。每一个增加的呈现风格的层次，都以其技巧加强了经验的文学性：语言加上表演，再加上摄影。获得的这种虚构，呈现在屏幕上，这样一种特性，是印刷的本文单枪匹马决不能企望与之匹敌的。这种强化的代价，是书写本文中可解释的丰富性的减少——这是随着每个层次的增加而发生的。当戏剧登台表演时，每次演出都为读者创造了解

释的各种选择——但是没有两次演出造创了完全一样的各种选择。当故事被拍成电影，所有的选择都是具有定论性的。这暗示，一个人应当十分小心，不要把解释的丰富性同任何特定作品中的文学性混淆起来。生活本身，以它全部的每天发生的偶然性，为解释提供了最为丰富的可能范围。艺术大大地缩小了这个范围。这就是我们为什么珍视它的原因，这虽然不是唯一的原因，但也许是主要的原因。当然，我的例子，作为一部电影，它以对一个特别丰富的语词本文的表演为基础，是过分简单的，甚至可能在某些方面是使人误解的。我肯定不希望暗示出这样的意思，即在涉及解释时，语词的本文是丰富的，而电影的本文是贫乏的。说穿了，我最终的意图，是想说明语词的本文和电影的本文，需要承担不同种类的解释，是想以从当代美国电影中拿来的几个简洁的例子，说明这种情况。但是，首先有必要回到对叙述行为的一般方面作一些思考。

任何一连串事件的讲述或描述，都可以被称为叙述。但不是每个叙述都产生一个叙述本文，也不是每个叙述文都创造一个故事。通过成为一个故事，或者假称是一个故事，一个叙述达到了虚构的文学性。一个故事是一种叙述，它获得了一定程度的完满性。既然它有线性的、连续的特征，电影逐渐成为一个主要的叙述媒介，这不会

使人感到惊奇。然而让人有些惊奇的是，它要被故事所支配，而且确实，它在比印刷书籍被小说支配的更大程度上，被各种故事所支配。

在这点上，评论某些术语也许是有用的。叙述是一个表演或描述的过程，它是我们文化经验的共同特征。我们每天都要从事它。当这个过程得到统一，发展起来足以同文化交流相分离时，我们就把它作为一个叙述文来领会。当一个被领会的叙述文开始包含着一种特别的尖锐性或目的论时，我们就把它作为一个故事，并且以一套确定的关于它表现模式和语义内容的期待，来看待它。这里我们有一个连续物，象彩色光谱那样，我们的感知作用过程闯入到分立的层次中。我们认作为"故事"的层次，是被展现过程中一定的结构特征区分的，这一展现过程依次要求感知者积极地加入其间，我想把这些特征称为"叙述性"。这个词现在主要是被法国批评家使用，指电影自身的属性——它们的叙述性。但这个词在英语中似乎容易令人产生误解。在英语里，它暗含着比我们通常允许一个人工制品所拥有的更多的感觉特征。由于这个和其他一些原因，我想用"叙述性"一词去指这样一个过程，一个接受者可以通过这一过程，从任何叙述媒介所提供的虚构资料中，积极地建构出一个故事来。一个虚构，以一种引导我们的叙述（一个叙述本文）的形式，呈

现在我们的面前，这其间伴随着我们自己积极的叙述性寻求完成一个过程的努力，通过这一过程，我们将获得一个故事。

叙述性的性质，在某种程度上是受文化制约的。它是学来的或后天获得的行为，就象对某一特殊语言的掌握一样，但它是建立于人类掌握这一特殊种类的行为的一种倾向或潜力的基础之上的。在当代西方世界中，叙述性的文化显得十分相似，因此，可以用研究语言的方式，把它当作一个有系统的整体来研究。我们对“读者阅读”的研究，比起对读者所读本文的研究来，的确可以说还刚刚开始。因此，我对叙述性的讨论，将不免是粗糙的但尚且能用的。这种讨论，在某种程度上，建之于我的直觉推断基础上，这直觉推断产生于我作为一个读者和一个教授阅读的教师的经验中。但只要我们把本文放在各式各样的媒介中来考虑，叙述性的研究还具有至少是部分地建之于本文之上的可能性。我们需要有一种以上的媒介，因为那些要靠读者在某一种媒介的叙述性中去解读的事情，往往直接地呈现在其他媒介中。电影叙述场景的出现，使我们能够更加清楚地感觉到虚构小说的某些特征。因为这些特征是电影叙述的一部分，而过去，它们仅仅是读者阅读小说的叙述性的一部分。举一个最明显不过的例子，电影的形象性，强有力地提醒我们注意到

虚构小说的叙述性，在多大程度上，包括提供具体细节或把语词符号译成形象。这种想象能力微弱的那些读者，常常不能注意到虚构小说本文的重要方面。当然，电影就不会提出这样的想象问题。电影提出的是另外一些问题，我后面将探讨那些问题。我们暂时先接着把美学解释的过程再细分一下。

读者和观众，在面对文学艺术本文或消遣娱乐本文时的活动，既包括把符号的各种惯例被动地或自动地译成可以理解的因素这一活动，也包括把本文符号积极地或解释性地重新安排成一个意义结构这一活动。这些活动自动的那一部分，属于语言或符号能力的事，因此这时不是我们特别感兴趣的所在；而解释部分却与我们有关。例如，抒情诗的解释者，当然必须要了解构成一首诗的语言和语词惯例。但他又必须超越这一能力层次，才能理解这首诗。尤其是，他必须从诗的线索中（谁在讲话，对谁讲，在什么情形下讲，等等），建构出一个情景结构来，他还必须分解诗歌的特殊词汇、语法和句法的特别语言学特征，才能理解它们。他必须用散文结构为背景，去衡量诗歌结构，他需要了解诗歌表述的异常特征。他必须提供欠缺的隐喻部分；他必须在句子当中，找到基本的句法结构，而正是这些句子隐藏了那些结构的各个方面。为了理解诗，他必须阐明或

展现诗中所含有或包容的一切。诗歌本文的设计，必须要鼓励这样的解释活动。这一活动是提供解释本文所需要的符号学特征的问题，是在本文自身周围，建立起一个阐释学结构的问题。诗歌并不单单是本文，而且还是用来建构一种对诗歌完全的和可理解的解释的本文。一首诗是一个本文，这个本文需要和鼓励诗歌的构作（或“诗歌性”）以及解释。

与此相似，一个叙述是一个本文，这个本文需要和鼓励叙述性。叙述性包括解释建构的许多程序，但我们可以挑选出其中的一个程序作为这一活动最独特的特性。正如为了解释而简化词语结构的需要是抒情诗的特性一样，对简化叙述中的某些因素的需要是叙述文的特性。我们通过感知一首诗独特的语词结构之内的熟悉句型，来“理解”这首诗。我们以类似的方式理解叙述，但这是在本文的另一层次上的理解。在一个故事中，比起语词的顺序来，事件的顺序与我们关系更大。当我们专心于一个叙述时，我们最大的努力就是要建构出一个令人满意的事件顺序。要做到这一点，我们必须找到或提供两个特征：暂时性和因果关系。

叙述性的基础是一种类似于逻辑谬误的精神活动：它在此之前，因此就因为它。逻辑中的谬误，正是虚构小说的一个原则：在任何叙述顺序

中，都与时间因素连接在一起。我并不是要说，虚构小说在某种方式上是谬误的，我的意思是，虚构小说如此建构起来，是为了要使这种谬误成为虚构小说世界的一个特征。例如，当我们说一部作品是片断性的，我们的意思是，这个作品总是要违背我们找到因果联系的叙述性的强烈愿望，我们把这一点看作是一种虚构小说的缺陷（尽管在任何特定的作品中，很明显都可能会有一些其他的、非虚构的补偿）。首先，一旦我们认出一部作品是一个故事，我们就把它当作是建立于因果关系上的一种时间相继性的对象。这意味着。如果故事中的事件是按它们的时间顺序来呈现的，我们的大部分叙述性就会致力于建立一个事件和另一个事件之间的因果联系。这还进一步意味着，如果事件本身不是按时间顺序来呈现的，那么，我们首先便需要寻求获得对真正时间顺序的把握，以便能抓住提供时间顺序的因果顺序。甚至在追随一个简单小说的过程中，叙述性的各种过程，也可能是相当复杂的。我们在这些过程中，把原因与仅仅是描述性的或偶然性的事情分离开来，我们寻求在我们察觉到的因果模式中，预示将来的事件，我们在目前理解的基础上，重新考虑过去的事件。自爱伦·坡以来，侦探小说异常流行，其基础，便是这种小说形式在叙述本身中，体现了叙述性原则的方式。我们在

时间中，随着侦探从犯罪跟到破案。而在侦探那方面，他是处在建构犯罪本身的叙述过程中，他们所依靠的，是他所遇到的那些线索，它们的时间和环境，都没有搞清楚。他从毫无联系的线索中，建构出一个犯罪叙述，这个犯罪叙述，最后提供给我们自己的叙述性以证实或修正。（对这一点的完整讨论，参见茨维坦托多洛夫的《散文诗学》，第三章。）类似这样的模式，同《俄狄浦斯王》一样古老，至少在许多戏剧和情节剧式的小说中，得到了描绘。在戏剧中，舞台事件按时间先后次序排列，趋向于简洁和直接的时间流动，但它也经常产生出一些意想不到的事情。这些事情是在戏剧开始前所发生的。戏剧中经常有这样一个故事，它包括那些在舞台上演出的发生的事件之前的重要事件。

人类对简单叙述性倾向的重视，可以通过各式各样的现代和后现代叙述媒介对这一倾向日益增加的攻击，而部分地得到衡量。皮兰德娄和布莱希特，在戏剧界代表了试图抵制观众的叙述性倾向的方式。皮兰德娄为了美学的原因，打破了幻觉，展示了幻觉的力量，最终督促我们，把生活本身看作为一种象演戏和幻觉式的事物。布莱希特试图暗中破坏叙述性，以便能给他的剧院提供实现道德目的的思想场所。在电影界，雷斯耐斯（Resnais）和戈达德（Godard）所代表的立场，

类似于皮兰德娄和布莱希特在戏剧界的立场。我们在罗伯·格里耶的迷宫中，或亨特·S·汤普森的小说新闻中，还可以找到这些人物在小说界的对应物。然而，所有这些向叙述性发起进攻的人，以及那些向他们的祖先塞万提斯·卡尔德隆、狄德罗、斯泰恩等发起进攻的人，依靠的却是叙述性，离开了叙述性还是寸步难行。甚至可以这么说，一个长的叙述形式，要是不在其听众中允许和鼓励一定量的叙述性的话，它不可能被任何一个读者、观众或听众所接受。

叙述性的性质，可以从另一方面来看。它的基础不仅仅是一个逻辑上有谬误的事物，而且还是一种在心理上一定会认为是神经病或精神病的行为。叙述性是被许可的和良性妄想狂的一种形式。（有多少小学生用“他们”来指一本书的作者呢？）一种叙述过程的解释者，假设叙述活动中存在着一种意图，据我们所知，这种意图性要是存在于现实世界的话，那对人性和人格都将真正地具有破坏性。（我且不去理会这种情况是否将是一种改进。）叙述的观众或读者，假设他是处在一个过程的掌握之中，这一过程是由外在于他本人的事物所控制的，它的意图就是在他身上施加他无力抵御的威力，而他挣扎得越凶，他就越深深地陷入作者苦心经营的巨网之中。我们对劣等小说的大部分不耐烦，主要来自于我们对作者

的力量丧失信心。如果一位作者没有预计到我们的反应，没有为我们设下我们会非常高兴地掉进去的陷阱，我们就会开始思忖，他到底能不能把握住他的材料，而且还会担心，我们将不得不从叙述性中走出来，进入到叙述本身中去——或者干脆返回非叙述的行为中去。

叙述性的一个特征，就是我们希望抛弃存在的某些方面，希望抛弃某些通常的责任心，以及希望把我们自己置于叙述制造者幻觉的指导下，我们依靠这位叙述制造者，因为我们尊重他的权威。这一切都有一种非常不民主的味道，还有一种不加鉴别的味道。当叙述性中止时，批评就开始了。当叙述性中止时，生命也就重新开始了。无论你称它为逃避也好，称它为超越也好，叙述性是意识的一种令人愉快的状态，这一状态与其他状态的不同，就象睡眠中做梦那一部分同其他部分的不同一样。叙述性的这个因素，也许是叙述性最基本和最原始的方面，它是许多当代作家和电影制作人不满的一个根源。这种屈服和放弃的性质，是叙述性活动的一个特征，而正是这一性质，引导一些叙述作品的创造者，去试图迫使读者跳出自己所熟悉的叙述性模式，进入到对本文的某种更加能动的和更具有倾向性的态度中去。在“零度写作”中，作者只提供给读者建构一个本文的各种材料。用我一直在应用的术语来说，对“零度写

作"的追求，就是把叙述性转变为叙述本身的企图。这种倾向的终极形式，就将是这样一本书，里面有空白书页或一场无声音乐会（约翰·凯基（Cage）给过我们一场这样的音乐会），一个空的画框，一张由电影放映机的灯泡照亮了的电影银幕，银幕上展现的仅仅是银幕本身的质地，也许还有中间飞的一些灯蛾或镜头上的斑点。这些反形式，都已经或将要有人尝试，但它们没有什么发展潜力，怎样要求一个无声音乐会再演奏一遍，这甚至都是一个问题。而零度生活就是死亡。

我希望提出这样的建议，叙述艺术家们要为他们的听众，提供比屈服的麻木状态更丰富的经验，合适的方法，并不在于不给他们提供故事的满足，而在于为他们生产出那些倡导最有力和最严密的叙述性的故事来。正如莎士比亚稔知的那样，既为质朴或疲惫的人提供一些平易晓畅的愉悦，同时又使那些期待把自己的思想和感情完全倾注于一个叙述的人，得到满足，这是有可能做到的。在这一章余下的部分里，我希望将我的注意力转向电影，因为电影能做到这一点，尤其是转向电影目前正在做到这一点的方式；甚至是转向那些只能被称为中等水平的电影，那些并不立志于登上美学认可顶峰的电影，做到了这一点的方式。为实现我的这一愿望，我要冒一定的探讨

危险，这危险是我的一些读者对这个领域熟悉得不能再熟悉了。我将以对于电影符号性质的简短考察开场。

正如克里斯琴·梅茨（Christian metz）已经相当清楚地指出的那样，电影和叙述具有如此巨大的相近性，以致它们之间的关系呈现出一种最大的自然性。在十八世纪，当莱辛试图详细地进行词语叙述的模仿可能性和绘画表现的对照时，他干净利落地（无疑是太干净利落地）分开了它们两者之间的世界——把行动的叙述，分配给小说历时的、任意的符号，把对事物和人物的描写，分配给绘画共时的、有目的的符号。要是莱辛今日能起死回生的话，他就会在电影中，认出他所分开的世界的各个部分之间的和谐一致性，因为电影在一个叙述的视觉系统中，为我们提供物件和活动表演着的人，这种叙述的视觉系统，把诗歌和绘画的力量，结合在一种特别的综合中。

然而，这一综合的产品，是一个与语词叙述很不相同的东西。我们有时没有充分意识到这不同，而莱辛会懂得这种不同的方式——存在着这种不同，是因为电影中的符号所起的作用，与小说中语词符号所起的作用，是不相同的。在语词叙述的语言中，每一个符号，首先都被解释成一个概念或范畴，然后才同某一种类的一个语词所

指的对象联接起来，但只是在相关的和可能的条件下，才能做到这一点。因此，如果我对你说“草坪上有一条狗”，你把“狗”这个声音形象译成你自己的某种犬类范畴，要是你有兴趣往窗外自己看看的话，你就可能最终感知到一个特定的语词所指对象，这个所指对象将代替你解释活动中的那个概念范畴。然而，如果我为你提供一条虚构的狗，你对空洞范畴的具体化，将依靠我的叙述与你的叙述性之间的相互作用。要是我说“它正在抬一条腿”，你的形象必定也要抬一条腿，更倾向于抬的是一条后腿，但对究竟是哪一条腿的选择就由你决定了，除非我向你提供了新的语词资料，迫使你修改你脑中的形象。

如果在另一方面，我向你展示出一条电影上的狗，所指的过程便完全不同了。你面对着与一个特别的所指紧密相连的一个符号，你可以通过也许是部分有意识、部分无意识的过程，把这个符号与一个范畴的概念，或一套这类概念联系起来。我可以给你错误的指导，要是我能在我的电影中，运用词语把一只公狗叫做“小姑娘”的话，要是这条狗相当毛茸茸的话，或者摄影和剪辑得相当灵巧的话，你可能永远也不会察觉出这种欺骗，因此你就会把所指分配给一个小说中是正确的，但事实上却是虚假的范畴——在词语叙述中几乎不会出现这一问题，在语词叙述中，如

果我把一条狗称作为“小姑娘”的话，你必须为她提供一切合适的穿戴，或者在我把你的注意力引向她的某些部分之前，把那些部分空在那里。

这段关于符号语言的题外话的目的，在于提出这样一点，虽然“相同的叙述”既可以表现在语词形式中，又可以表现在电影形式中，但叙述和叙述性将极不相同。这就是为什么我前面所举的《亨利五世》的例子在某种程度上容易使人误解。由于一出剧的语词部分完全是口头上的，它完全可以在电影中再创造出来。然而，在一部小说中，许多语言都忙于描述和思考，这些转变成电影时，必须要被删掉。在由小说改编成的电影中，画外音叙述，尽管它们在象《永别了，亲爱的》这样一部好的电影中，或者象《米尔斯和吉姆》这样一部伟大的电影中，得到了非常有效的运用，但比起整部书的用语，仍是具有很大的选择性。叙述中的这些区别，与叙述性中的主要区别相一致。读者在处理书面小说时的叙述过程，主要被引向形象化。这是读者必须为书面本文所提供的。但是在电影叙述中，观众必须提供一种更加范畴化的和更加抽象化的叙述性。这就是为什么电影评论经常比文学评论更有趣味的一个原因。一部创作得好的电影需要阐释，而一部创作得好的小说可能只需要理解。为一个语词对象提供语词解释，是一种多余，当对象是重要的视觉形象

时，便不会出现这种多余现象了。

当代小说的一些活动，可以被看作是从概念思维中获取一种电影的不透明性和自由性的企图。艾兰·罗伯—格里耶非常努力地试图成为一部照像机，而且创造了一些非常令人感兴趣的语词技巧。但这些与语词叙述格格不入的写作实验，在其发现的可能性上是很有限的。希望成为那部照像机的作家，也许应该制作一部电影（象罗伯—格里耶那样，当然其结果将好坏混杂。）叙述电影的制作者，也可以与一般规则反其道而行之，人们制作出这样一些电影，由于它们试图使过多的事物概念化，它们将落入言语的汪洋大海之中。这两种不同的叙述媒介，要求而必将鼓励两种不同的叙述性——尽管这两者都可以容纳很大的强度和很大的复杂性。在结束之前，我想探讨一下几部美国电影叙述性的一些方面，作为对我一直在讨论的那些过程的一个具体的说明，因为我以上的讨论也许过于抽象化了。这些过程包括形象的概念化，以及在这类概念周围建构起因果关系和价值的框架。

几年前，我发现三部电影所表现的各种美国形象使我非常感动，而不同种类的叙述性使我感动的方式也不同。这三部电影是：《伟大的沃尔多·佩坡》、《教父第二集》和《视差景色》（The Scrcllax View）。因为这三部电影我每

部只看过一次，我不能很有说服力地、雄辩地证明它们的优点，或以一定的深度和力度准确分析它们。但其中的每一部电影，在我看来都很引人注目，而且还为我留下了叙述性发挥的余地，这种叙述性已经成为我认识能力的一部分。

《沃尔多·佩坡》是一部颇具魅力的电影，也许它对自身的魅力意识得太清楚了。这部电影总结了一个诺曼·洛克威尔（Norman Rockwell）为我们编成代码的美国——但它在好几个场景中超越了这一性质。在那不幸坠毁的飞机周围，我们发现洛克威尔的世界变成了类似纳撒尼尔·威斯特的世界——它所具有的那种组织和力量，完全超越了电影《蝗虫之日》中威斯特式的冗长逼真性。在美国中部温情脉脉的人际关系后面）杀戮欲和野蛮，突然冲破了洛克威尔式的表面。由于在电影中这一表面是非常真诚地建立起来的，因此这种突然冲破显得更加具有说服力。在我们自己展开叙述性的各种过程中，（这一过程在对其自身的认识完成之后，很长时间还在继续，而且仍然还在继续着，）当我在头脑中把正在建构的伟大的元电影（metafilm）的各种形象联接起来的时候，另外一些形象也来到我的头脑中，控制了我对那一元电影的回忆。这些形象不是洛克威尔式的面貌，甚至也不是精彩的特技飞行，而是比起洛克威尔来更接近于格兰特·伍德的风景和

人性的面貌。我尤其注意到一个房子的轮廓，一棵树，这些环境中一、两个呆在家里的人，以及这些对象后面的田野和天空。摄影机要么固定不动，要么缓缓移动，到处充满着宁静感和人与大自然的和谐感。这些形象在我心中产生的情感，同我返回到依和华时我经历的情感一样。在依和华，人闻到肥沃土地的芳香，人们就会理解，那里的人们是多么地热爱这片土地，人们就会理解，农场主对土地的热爱，一定超越了国界，而且还可以追溯到史前许多世纪。在关于天空、关于不安定、关于那些在地面上找不到歇息之地的人们的一部电影中，这种对土地的感情，的确非常重要。在一部许多方面都很简单的电影中，这里就有了几分复杂性，这种复杂性来自对形象的一种充满爱恋的专注，这些形象吸引我们去获取隐藏在它们后面的意义。

在象《沃尔多·佩坡》那样一部电影中，我们的叙述性以一简单的企图开场——企图对它们进行登记、分类，并按照我们拥有的一切文化代码，赋予它们价值。我采用诺曼·洛克威尔和格兰特·伍德的地方，其他人也许会用不同的范例进行分析。这些不同的范例，也许不用附带任何标记。但无论如何，当我们沿着电影的叙事之路，继续探索时，我们将重现在我们面前的各种事件，建构成沃尔多自己的故事，我们以非常复

杂的方式，使这个故事充满了价值和感情。我在这里想说的就是，在使叙述充满活力的那一复杂而又必不可少的过程中，我们有一部分依靠的是对特定形象的编码，以及赋予这些特定形象以价值这类活动。在这一例子中，沃尔多的命运一定要如此，是因为他的生活面对着两种选择，一方面是人类所驯服了的大草原风景中的贫乏，另一方面是作为社会动物的人的偏狭与残忍。沃尔多不能接受他这一方面的文化的贫乏，他又鄙视另一方面的庸俗愚蠢和官能主义。他的谎言和他的飞行，双双都是他想超越这些现实的企图，是他想建立一个舒服自在地生活于其中的神话世界的试图。但不管怎样，飞机是必须要降落的。人们可以创造神话，但生活在神话中是不可能的。

一些电影爱好者们可能会不同意我的讨论，认为我远远离开了淡入淡出和跳跃的现实，而进入了主题推测的虚无飘渺的领域。但我们要使一部叙述电影显得逼真的话，这恰恰是我们必须要做的。电影世界邀请我们——甚至是要求我们——把事物概念化。呈现在我们面前的形象，这些形象的排列和并置，是一部虚构小说的各种叙述蓝图，这一虚构小说必须由观念的叙述性建构出来。

《教父第二集》中的美国形象，显然与《沃尔多·佩坡》里的形象不同，就象小意大利不同于

内布拉斯加或拉斯韦加斯不同于基奥卡克一样。但这些形象在我们头脑中唤起了类似的表现过程。对于我来说，埃利斯岛的那些场景，抵得上一书架历史书的价值。尤其是在一个长镜头中，摄影机慢慢地通过一群群的移民，这些移民象牲畜那样地贴了标鉴，并被赶在一起，使对美国的梦想和美国的现实两者之间的距离，拉到近得使人眩晕的地步。我的一些祖先就站在那些行列中，我观看这一场景时，感觉到离他们很近，这种亲近感是我从未感到过的。慢镜头、暖色调、人群中充满希望的耐心，给人们所提供的形象，比起任何"五月花"或普利茅斯洛克①来，更接近美国观众的心。当然，这部电影是关于美国梦想的破灭、堡垒里的黑手党成员、妓院里的参议员，大集会上的恶棍以及巴蒂斯塔的古巴政客。要完全实现电影中的反讽效果，这些形象必须要与那些耐心的移民队伍相并列。一旦我们把握住了这些形象，我们很久都将难以忘怀。

《视差景象》没有受到前面那两部电影所赢得的那么高的评价，我认为它从票房价值角度来讲，也没有前两部成功。尽管它有缺点，但它却是一部使我格外感兴趣的电影——在某种程度上，正是由于这些缺点，引起了我的兴趣。这部

①"五月花"或普利茅斯洛克——"五月花"是第一批英国清教徒移民横渡大西洋到美洲时所乘的船；普利茅斯洛克是他们登陆的地方。——译注。

电影尝试了两个引人注目的叙述技艺。它采用了两种妄想狂，并试图使这两种妄想狂和谐起来，其中一种妄想狂仁慈地处于叙述过程本身的中心，另一种妄想狂威胁着要倾覆我们全民族的生活。它展示了这样一个场景，这一场景需要一个最强的叙述性，我不记得别的电影是否需要过比这还要强的叙述性。这部电影讲述了这样一个故事，故事假定在各式各样政治开明人士遭暗杀的背后，有一个阴谋，而且讽刺了对那些暗杀所进行的各种调查的自鸣得意情绪或同谋关系。电影中，凡是开始感觉到这一反美阴谋的人，都死于非命，最后一位英勇的保卫者也陷入了这样一个困境，他本人被认为是暗杀者，最后被那些真正的有罪的人杀死了，那些人假装是在协助逮捕他。这是一部令人毛骨悚然的电影，与真实的当代事件具有一种直截了当的和诽谤性的近似。这部电影的观众和专门登载社会丑闻和杂谈的杂志的那些非理性得令人恐惧的读者，以及那些妄想狂阴谋理论的没有评判力的爱好者们，在对于美国的观点上持有一致的看法。它作为一部电影，没有受到普遍欢迎的根源，是观众不能接受他们的主人公遭到残杀这一事实。在通俗小说的程式中，这部电影需要一个凯旋而归的英雄，他从一伙罪恶的阴谋家手中拯救了我们的国家。由于这部电影接受了广大观众中一部分人的潜在妄想狂，而

又抛弃了通常伴随着这种潜在妄想狂的权力幻想和愿望满足，它脱离了它最有可能吸引来的观众。那些对这类故事不屑一顾的人，当然根本就不会欣赏这样的电影。

这部电影还存在其他问题——在故事叙述的进度和逻辑方面的问题。故事叙述对那一阴谋隐而不见的策划者依赖过大，因为故事叙述完全靠他们才把纷乱的情节线索组织在一起，这样在观众方面，就促进了一种草率、漫不经心的叙述性。但这部电影的确为我们提供了一个不同凡响的场景，在这个场景中，试图打入这一阴谋集团的那位坚韧不拔的主人公，面对着一场未来主义艺术的人格试验。他要有资格成为一名暗杀学徒，他必须要表现出他具有一个严重精神病患者的情感形象。试验包括把他捆在一张电子椅上，当在他面前展示想对他产生强烈的情感效果的幻灯片时，那只电子椅检查控制着他的反应；幻灯片上有：权威形象、性器官、各种旗帜、暴力和残酷的场景、母亲类型的女人、同性恋者、苹果攀、美国船长——这一切都重复和并列地连续快速地出现着。要通过这一试验，我们的主人公必须努力假装产生出适合于一个妄想狂精神变态者的反应来；而我们坐在我们自己座位上观看同样的幻灯片时，也不可避免地要进行感情移入，通过迫使我们自己的神经系统产生出合适的反应，去帮助

主人公。结果便是一种引起幻觉的感觉超负荷，由于要求一种叙述性过快地完成过多的任务，而造成了它的短路。检查控制本身的模糊不清，这一游戏没有任何规则这一事实，表明这部电影的创造者们没有在想象上把握住他们自己的概念。因此，电影反复多次地试着要在叙述活动的中心，让一个真正恶意的妄想狂去代替一个善良的妄想狂。电影试图把想象力的缺乏，隐藏在它的一个尚未充分设想出的虚构后面。这的确是一个有启发性的失败，因为我们在其中看到那些完全可能强有力地起作用的观念，在我们的眼前被弄到了耸人听闻的骗人小玩意儿的水平上。

在关于电影叙述性的上面三个简短浏览中，我一直在努力指出，观众在理解叙述电影时的概念化所具有的力量和重要性。当然了，电影叙述远远不止只有这一点。但其余的电影叙述部分远远不如这一点重要。叙述电影的某些方面，只不过是刺激与反应的问题而已，在这些刺激和反应当中，概念化被限制在最小量之内。我相信，这是色情文学的一个十分有用的定义，无论它是快感色情文学也好，痛苦色情文学也好。我们并不一定需要有关色情或野蛮行为的非常详细的概念，见到这些行为的表演时，才能有所“感动”——而有关这方面的真实照片甚至更能“感动”我们。但是，这类行为，无论它有多么地狂暴，都

不会来源于任何叙述过程。看到某人在我们眼前遭受折磨或得到性满足，大概要更能“令人感动”。而我们自己要是在这类环境中扮演主要角色的话，那将会是最为“令人感动”不过的情景了。但这就不再是一种叙述经验了。这就会是生活，而不是虚构了。

由于电影在对物质对象和生物行动的表现方面，胜过了一切其他叙述媒介，因此电影距现实最近，距无差别、无思想的经验最近。始于语言的文学，必须竭尽全力才能获得某种真实的印象。由于这种原因，书面的虚构几乎总是用某种现实主义或逼真的概念，作为一种估价标准。对于电影来说，问题就不同了。电影要达到它作为叙述的最佳条件，它必须获得某种反映和概念化的层次。最好的叙述电影总是能做到这一点，这些电影用电影的方式实现了这一点，它们依靠的是在观众中唤起适当叙述性的场景和形象。

第五章
对戏剧讽刺和小说讽刺的符号学探讨

"在盲人的国度里，
独眼人就是国王。"
——一句老话

我想以一个文学本文——H·G·威尔斯一篇题为《盲人的国度》的短篇小说中的一小段摘录开场。在这个故事中，一个看得见的人走进了一所边远的村庄，那个村庄里的居民多少代以来一直都眼瞎。这位看得见的人心中牢记着那句古老的格言，期望着成为这些盲人的主人，但是事件却并没有向那个方向发展，他作了俘虏，他的捕捉者们以为他发了疯。一次，他向他的一个捕捉者挑战说：

"我总有一天会交好运的。"他说。

"你会明白的，"盲人回答道。"在这个世界上有好多要弄明白的东西。"

"'在盲人的国度里，独眼人就是国
王。'，没人告诉过你这个吗？"
"什么是盲人？"那个盲人回过头来，
漫不经心地问道。

同整个故事一样，这一段给了我很大的愉悦。这其中原因很多。我喜欢这个故事的结构方式，这个故事是作为一种思想实验而被建构起来的，这种思想实验是从古老格言和柏拉图的洞穴寓言所提供的发源地生长起来的。我喜欢威尔斯靠他对逻辑和想象的灵巧结合，从这个发源地中进行推断的方式。我喜欢这所有的一切。但我似乎觉得，要是不诉诸讽刺概念的话，就无法最终说明我在这一本文中所感到的愉悦。故事的宏观结构是对盲人国度的那句古谚的否定，而这个谚语正是这个故事的发源地。这是叙述讽刺或戏剧讽剧。看得见的主人公把他的期望建之于这句格言的基础上，而事件却辜负了他的期望。另外，这是一个产生新意义的否定。它有力地把这句古谚改写成这样的格言："在盲人的国度里，独眼人被认为是疯子。"

这不仅仅是对古老谚语的简单否定。这包括一种创造活动，或者一种超越最初否定的重新编码。作为叙述话语一种修辞手段的讽刺概念，只能应用于对这句格言的否定呢？还是既能用于对

格言的否定，也能用于对格言的改写呢？让我来把这个宏观结构简化到一个命题的水平上。写出原来的格言和只替换其中一个语词的简单改写：

在盲人的国度里，独眼人就是国王。
在盲人的国度里，独眼人就是疯子。

我们这里有隐喻吗？要是有的话，这个隐喻是什么呢？当然，在作为整体的故事中起作用的过程，包括了比这个命题的含义所能包含的更多的内容，我们必须注意到这一点。我们还应该注意到，原来的格言本身就是一个转喻。它是寓言性的。它不是真的关于实际上并不存在的盲人国度，而是关于在生活一切方面，某一方面的有一些对于完全没有的相对优越性。这个格言，可以重新写成有关聋人的国度或无胡须人的国度或无腿人的国度等等的格言，而在抽象的寓言水平上仍然具有相同的意义。

威尔斯的故事所做的，就是抽出这个谚语的寓言特性，并无情地将其作了字面上的解释。故事把比喻性的“盲人国度”，变成了一个模仿的，或更确切地说，用语词来模仿的（diegetic）“盲人国度”。在这个水平上，讽刺是一个反隐喻。这样，我们就必须仍然把它归为对语言的创造性或游戏性运用的那一类，语言的这些运用，

会给那些必须以比喻性不那么强的方式正规运用语言的人提供愉悦。

但是，在转移话题之前，我们还必须考察这一本文的另外一个层次。上面所摘录中的一行话，给我以一种特殊的愉悦："'什么是盲眼？'那个盲人问道。"我在这一句中产生的愉悦感，部分是由于它如此干净利落地压缩故事的大问题的方式，但我的经验中，还有一种明显的愉悦特性，我想把这种愉悦特性，归结为由这一行的另一种复杂性所引发的。这里以两种方式用了"盲"这个词。对于盲人来说，它甚至都算不上一个词，它不过是音素的一种奇怪组合，一个疯子的胡言乱语。对于故事中那个看得见的人来说，对于叙述人、作者、读者、评论家的读者等等来说，对于所有懂英语的人，包括那些用盲文读到它的人来说，"盲"是一个具有意义的词。但这并不仅仅是一个人要求另一个人限定他的术语的问题。盲人的问题，对于盲人本人和那看得见的听众来说，都不是纯粹的元语言学（meta-lingual）问题，对我们来说，就更不是这样了。盲人对自己的残疾全然无知，而他的这种残疾，对于其他人来说，正是给他下定义的特征，盲人对自己残疾的全然无知，通过本文中他用自己的话语询问盲眼这词的无动于衷的重复而得到了强调。这是最为确定的讽刺。无论如何，我们没有

用来表示这种语词现象的其他词。这是一种情景讽刺或角度讽刺。讽刺产生于对“盲”一词的两重用法，但讽刺并不在词里，而在两种代码之间的差异之中，这种差异使同一信号在一种代码中成为杂音，在另一种代码中成为符号。这是叙述讽刺的共时性模式，就象主人公对所斯待事物的失望是历时性模式一样。这两种模式双双都能被带到本文中词汇的水平上，但讽刺并不在词汇里面。讽刺存在于语词模仿（diegesis）（历时性的）和话语（共时性的）之中。

在这个争论中，我一直在强调愉悦，因为愉悦为我们提供了研究文学是什么这整个一个问题的另一条途径。如果我们说只要一个本文能为读者提供愉悦，它就是文学本文，这就作了一个简单而有力的陈述，就是宣告了一个经得起长期严厉攻击的立场，这一立场也必定会激起这些攻击。就我个人而言，我要毫不犹豫地这么说，实际上我也是这么说的，但在我看来，更重要的是要超越那个立场，而且冒着风险，试图指出文学的愉悦是怎样起作用的。

文学语言愉悦感的来源，可以被定义为交际能力的问题。比起非文学本文来，文学本文为读者提供了更加充分地应用他们解释能力的机会。读者的叙述性仅是一个例子。读者的叙述性，是从一部小说的本文蓝图那里产生和整理出的一种

语词模仿。读者的读诗方法，就象我们可以这么称呼它的那样，则是另一个例子。读诗方法对一个本文的比喻性语言起作用。新弗洛伊德主义者，特别是雅各·拉康和他的团体，提醒我们注意到雅各布森的主要诗歌修辞手段，隐喻和换喻，在意义上非常接近于弗洛伊德的压缩和替代，雅各布森本人也注意到了这一点。无意识用这些修辞手法讲话，以躲过意识的检查，在这样的语言中，被压抑的事物找到了表达形式，为讲话者带来了愉悦。经过了极大简略的理论就是这样的。但这一理论并不能完全说明，我们在这样的修辞手段中所得到的愉悦，这种愉悦与无意识的表达方式一样，同意义的有意识创造有很大的关系。

讽刺也是一种躲避检查的方法，无论检查官是政客还是超我。实际上，讽刺同弗洛伊德的“否定”(Verneinung)十分相象，弗洛伊德的否定是这样一种方法，它允许我们说：“我不想惹你生气”，而那时我们有意识或无意识地恰恰正想惹对方生气。要把讽刺合并到比喻或隐喻的领域中去，从来都非易事，符号学研究也许会帮助我们理解其中的原因。隐喻和换喻首先在话语的语义学层次上得到表达和理解，而讽刺则在相当大的程度上依赖于环境的语用学。在讲话中，讽刺经常通过说话的非词语部分(语调或手势)，而得到示意，而隐喻和换喻则实际上完全不依靠

这些特征。隐喻扎根于语言的命名功能，而讽刺的基础是语言的交际功能。它们应用的是交流技巧的相当不同的特征，求助于相当不同的性格气质，这也许就是为什么许多优秀作家倾向于创造出由其中的一个或另一个占统治地位的本文，而不是平等地同时调度这两者的原因。因为讽刺植根于交流的非语词部分，讽刺是叙述本文和戏剧本文最卓越的修辞手法，就象隐喻是抒情诗中卓越的修辞手段一样。实际上，对于许多讽刺家来说，所说与所做之间的对照是讽刺结构的基础，因为在性质上，语词与表面现象相关联，行动与真实现实相关联。

恢复讽刺在文学本文讨论里的中心地位，我的意思并不是要象形式主义或新批评那样使这些本文带有封闭的意味，因为那样就会把本文变成作品。我将不谈论自我矛盾或含混，它们使意义瘫痪，同时使读者或观赏者能对一个本文进行纯美学的沉思。远远不是这样。因为在一切修辞手段中，讽刺这一修辞手段必须总是要把我们带出本文，而进入到代码、语境和环境中去。事实上，正是讽刺的这种倾向，使它成为一个有趣的符号学问题——要说明这一点，我在以往两个世纪的西方文学中，从不同的体裁、不同的时期和不同的文化中选出了几个本文。

一七七七年五月，正当英国人试图镇压他们

北美殖民地的一场微不足道的叛乱时，伦敦发生了一件更有趣的事件，一出新剧公演了。这出剧获得了巨大成功，直到现在它还在继续获得成功。尽管事实上，正如一位评论家最近抱怨的那样，这出剧只不过是一出非常漂亮的舞台剧，“惯例性的”，没有任何“真正的观点”。一出什么意义都没有的格外成功的剧，这看法听起来几乎是马拉美的观点。当然了，我们这里谈论的是理查·谢立丹的《造谣学校》，这是一出行为喜剧，看得出它属于从威彻利（Wycherley）延伸到王尔德的英国传统中。

这出十分令人钦佩的剧中，最为令人赞美的一场就是第四幕第三场，也就是人们熟知的屏风一场。让我稍微恢复一下你们对此的记忆。剧中，一位富有的叔父要把一笔财产赠与他两个侄儿中的一个，查理·萨尔菲斯和约瑟·萨尔菲斯。查理有些行为放荡，酗酒、赌博得很厉害，但却诚实、善良。而约瑟则是一个多愁善感的人——这就是说他在每种场合下都能讲出一套好听入耳、虔诚信笃的话来，但实际上他十分卑鄙无耻。这出剧就是这样以讽刺的术语提出了问题。这里有需要看透的表面现象，在他的老朋友彼得·提兹尔爵士的帮助下，从印地群岛归来的富有叔父，必须决定哪个侄儿应该成为他的受益人。老夫少妻的彼得·提兹尔爵士因两位侄儿的表面

现象而产生了错误的印象，他并没有意识到多愁善感的约瑟实际上是在试图勾引提兹尔夫人。这一情况又使问题复杂化了。

屏风一场，幕启是在多愁善感的约瑟·萨尔菲斯家里。他命令仆人在他藏书室窗户前放一扇屏风，因为他“对面的邻居是一位好奇心很强的未婚小姐”。这样，屏风是用来遮挡视线，防止观看行动的。但我们这些该剧的观众，则处在房间的另一面，没有放置任何屏风来挡住我们的视线。约瑟放置这扇屏风的原因，从某种意义上来看，只不过是谢立丹把它放到舞台上的一个借口，但这同时也增强了观众的特权感，以及偷看下流场面的愉悦感。我们将要目睹一场诱奸，我们对约瑟意图的了解，为我们提供了一把解释后面讽刺的钥匙。

提兹尔夫人上场。彼得爵士的妻子来了，约瑟开始试图说服她通奸，他首先说既然有关她的谣言已经在暗中流传开了（约瑟对那些谣言了如指掌，因为使这种谣传在暗中流传的人正是他本人，谣言的矛头是指向他的弟弟），既然谣言已经使得她丈夫怀疑她了，她“要维护她自己性别的荣誉”，就应该真正地欺骗他。另外，他还加上了这一绝妙的论证，即她丈夫也决不应该在她那里受到欺骗，因此，要是他怀疑她通奸的话，她应该“易于被引诱以恭维他的识别能力”。换

句话说，为了他的荣誉，她应该使事实同他对现实的表面现象的错误解读相一致。

谢立丹把他的剧建之于讽刺本身的主题之上，建之于表面现象与真实现实，语词和行动之间的差异之上。正当约瑟开始从语词转入行动时，（尽管这位夫人仍在对她该采取的反应犹豫着），约瑟的仆人进来报告说她丈夫，彼得爵士来到，彼得爵士上楼来了，就要走进发生诱奸的这个房间。她丈夫进来时，提兹尔夫人喊着："我现在将怎么办呢，逻辑先生？"就躲到了屏风后面。

从这一时刻开始，事情对于观众来说变得特别有趣。我们观看着舞台上的两个男人，我们知道一个无知地讲着话，并没有意识到他妻子在那里偷听，而另一个则讲着双关语。我们并不仅仅为我们自己解释这些话，我们还为屏风后面的另一个观众做解释。这样，讽刺成倍增加，我们观众的愉悦感也成倍增加。讽刺意味很浓的对话不能在这里详细叙述了，但对话的主题内容，有一部分是彼得爵士怀疑他的妻子同约瑟不在场的弟弟查理正在制造风流韵事。过了一会儿，仆人又进来说查理本人来了，而且还坚持要上楼来。彼得爵士想起一个躲藏起来的妙主意，以便让约瑟在对话中探查一下他假定的对彼得爵士妻子的兴趣。彼得正要藏进屏风后面——这提高了观众

的喜剧期待——但约瑟及时拦住了他。彼得爵士坚持说他在屏风后面看见了一条裙子，约瑟说，躲在屏风后面的是来访问他的一位法国女帽制造商。于是，彼得爵士藏进一只近旁的衣橱。

查理上场，在增大了的偷看者的听众队伍面前，表演这一场戏：提兹尔爵士夫人，她知道她的丈夫也在偷听；提兹尔爵士，他不知道提兹尔爵士夫人也在场，当然也不知道我们所有人都在场。约瑟现在要在更多的听众面前表演，要同时圆满地欺骗这么多的听众，绝非易事，因此，他身处困境。我们按照提兹尔爵士夫人和提兹尔爵士必定会要那样的解释方式，解释每一个词，随着我们把正在我们面前产生的多重讽刺相互联接起来，我们便置身于一个享有最大特权和最大愉悦的处境。查理正直地谴责约瑟向提兹尔爵士夫人求爱。于是，约瑟被迫开始分解讽刺的层次，不得不告诉查理提兹尔爵士在衣橱里。查理使彼得爵士出于羞愧而钻出衣橱，并承认他搞错了。此时，约瑟的老朋友斯涅尔威尔夫人来了，约瑟下楼去拦住她不让她上来，这又使情况进一步复杂化了。彼得爵士告诉查理有个制帽女商躲在屏风后面，正当约瑟回来时，查理翻倒屏风，露出提兹尔爵士夫人。查理向他们提问时，他们都哑口无言地站在那里。查理提问时，用彼得爵士和约瑟他们自己的一些词语反驳他们，那些词语在这

讽刺的语境中具有了新的意义，然后查理就离开了。

此时此刻的舞台指导说明是："有一段时间，他们站在那里你看着我，我看着你。"我认为这是戏剧史上纯粹编剧技巧的一个伟大时刻。它是无言语的。他们相互交换眼光，为其中的女演员和男演员们提供了发挥演技的绝妙机会。而这也给观众提供了解释活动的绝妙机会。讽刺洞察力的一切层次都被允许化做笑声和掌声而爆发出来。有关德鲁胡同剧院首场演出的报道说，剧场中的声音是空前未有的，使剧场外街道上的行人都大吃一惊。

取得了这一效果之后，谢立丹留给自己的问题，就是要找到一句精彩的台词，好让这出剧开动起来，继续演下去。事实证明，这一点他完全能胜任。约瑟打破了沉默，他说："彼得爵士，尽管我承认局面对我不利，但要是你能耐心听我说的话，我毫无疑问将向你满意地解释这一切。"

约瑟永远是个善于词令的人，他仍然有信心，辞令将证明足以能够征服纯粹的"不利局面"。但所有的戏剧作品，尤其是这出剧，都是建立在出席观看的讽刺结构上。在这里，人们很快就能发现语词和行为的不一致，因此，表演出来的行动比讲述出来的事情享有更大的特权，"局面"比"解释"享有更大的特权。观众不是

舞台造型或哑剧的被动观察者，而是一个能动过程的主动解释者。书面的本文只是演员的一个蓝图，演员依靠的是听众的解释能力。接近屏风一场结尾无声交换眼光的那一刻，是非常了不起的戏剧一刻，因为只要演员还能摹拟，听众还能解释出另外微妙意义，这一时刻就能持续下去。如果听众呆滞迟钝，演员必须使这一场景很快过去；如果观众活跃机警，演员技术高超，舞台上这一意味深长的沉默，可以延长到令人吃惊的长度。

当然，在这样一个场景中起作用的不仅仅是讽刺，但所有这一切的根基，是出席观看的这种基本的讽刺，也就是不同的视点产生不同的看法，以及表面现象永远不能吐露整个的事实真相。看戏时，我们最终总是要意识到这是一场游戏，一出戏剧，在服饰、化装、嗓音和行为的外表下面，生活着另外一个人，他不是那个我们在剧中跟随他的生活的那个人。要是没有这一点，我们就是在参加一个仪式，而不是在看戏。双重洞察力的讽刺是使戏剧成为可能的东西，而它又转过来依靠戏剧听众解释技巧的发展。

然而，谢立丹的剧还依靠一种价值代码，这种价值代码十分简单，几乎任何听众都能承认这种代码。欺骗不道德，通奸不道德；真诚老实和宽宏大量好。这没有什么问题，因为原因很清

楚，要是这还有疑问的话，那就会干扰这出剧所计划要引起的笑声。讽刺直接指向约瑟·萨尔菲斯这个绝妙的喜剧恶棍，讽刺的基础是一种社会代码最深刻最简单的一些方面，这种社会代码在一七七七年的英国几乎还没有人开始对它提出质疑。这出剧今天仍起作用，是因为无论我们感到它怎样地离奇古怪，它为我们提供了一个很容易进入的世界，就象一场木偶剧的童话世界一样。

在巴尔扎克一八三三年篇幅不长的小说《欧也妮·葛朗台》中，我们进入了一个极不相同的世界。在这个世界中，讽刺以极不相同的方式起着作用。当然了，我们从舞台转到书中，从英国转到法国，从十八世纪转到十九世纪。从行为喜剧到我们学会称之为既是"现实的"又是"全知全觉的"这类叙述，是一个巨大的变化。("现实的"和"全知全觉的"术语之间的任何矛盾应该会引起我们的烦恼，但我们学会了不为此感到烦恼)，我选择这种本文和这种讽刺，因为我觉得它们代表着叙述中某种极端的发展——一种讽刺被伸展到了它再也不能继续伸展的极限。这种伸展在本文中到处可见，但最明显不过的地方，是在第一版的"后记"当中，这个"后记"被洛厄尔·布莱尔的"完全和未节略的"美国版(班坦姆名著)未加说明地删去了。在这里，巴尔扎克为他自己宣布了一个谦卑的生活记录人的地位。他用斩钉

截铁的措词说："这里，没有任何虚构。"但仅仅两个段落之后，他用下面的话结束了后记和全书：

> 在所有的女性中，欧也妮·葛朗台也许属于这一类人：她们是人世的风暴中产生的勇于献身者，并渐渐被吞没于这风暴中，正如一尊被盗的古希腊雕像，在贩运途中不慎落入海里而永远被埋没了。

这种语言上的华丽禁不住要起到虚饰以前措词的作用。没有虚构？在这个史诗般的明喻中，也许没有，但当然要有许多添加的细节。

巴尔扎克树立起他自己的这些形象，一个生活的画家形象，一个谦卑的微图画家形象，以及最终，外省的一个普拉克希泰勒（Praxiteles）①的形象，但所有这些作为造型艺术家的作家形象，只起到了提出一个主要问题的作用，这个主要问题就是，词汇怎么能在任何意义上"临摹"一种远远超越了语词的存在。事实上，词汇最清楚不能做的就是"临摹"非语词的事物。为了能准确

①普拉克希泰勒——古希腊雕刻家，生于雅典娜（公元前390～330）。他曾塑造了美神阿芙罗狄特的形象。——译注。

地表现索漠城的生活，巴尔扎克用成堆的叙述语言把他的小故事包围了起来。只有这样，他才能自信自己能充分地描绘他的外省生活场景。他在一八三三年版的序言中（也在美国版的本文中被删掉了），他尽力证明作家有对沉闷乏味段落持宽宏态度的权利，这些沉闷乏味的段落是“他不得不运动于其中的细节圈子”所要求的。

在这里我们似乎远离了讽刺，但我们离讽刺并不远。象《欧也妮·葛朗台》这样的作品，巴尔扎克式的讽刺恰恰是作者的运动自由与人物的局限之间关系的一种功能。巴尔扎克描写了葛朗台家里的三个女人轻易就默许他的吝啬鬼的威吓，在此之后，偶然出现了书中最为说明问题的措词。在告诉我们葛朗台以为他自己对妻子非常慷慨之后，巴尔扎克式的叙述人继续说：“象拿侬、葛朗台太太、欧也妮小姐这等人物，倘使给哲学家碰到了，不是很有理由觉得天意的本性是喜欢跟人开玩笑吗？”好了。讽刺也许是、或者也许不是天意最基本的特点，但讽刺必然是无所不知叙述的基础。在巴尔扎克的这句旁白中，从欧也妮·葛朗台通向爱玛·包法利和哈代的苔丝的道路，敞开在我们面前了。

人们在每一层次上，从寓言本身，到象洒在三个克罗旭兄弟身上的鼻烟一样落在人物身上的叙述话语，都能感到巴尔扎克式叙述人的讽刺力

量。但是，当叙述人从一个人物到另一个人物，从身体转到内心，以便展现在欧也妮周围的那些相反的目的，那些欺骗以及卑劣的自私自利的时候，没有任何地方的讽刺能比这里的讽刺更明显了。尤其是在第一个大场景中，正当克罗旭和台·格拉桑一伙人聚在一起庆祝欧也妮的生日，每个人都希望能促成他们作为女继承人丈夫候选人的地位之时，查理·葛朗台从巴黎来了。

人们可以在这里逗留一段时间，注意到视点的讽刺性转换，但为了简洁的目的，我希望只考察一个半句子。阿道夫·台·格拉桑刚向欧也妮致敬完毕，正在捧出他的生日礼物：

> ……他献上一个针匣子，所有的零件都是镀金的；匣面上裁特式的花体字，把欧也妮的缩写刻得不坏，好似做工很精巧，其实全部是骗人的小贩摊子上的劣等货。欧也妮揭开匣子，感到一种出乎意外的快乐，那是使所有的少女脸红，寒颤，高兴得发抖的快乐。

讽刺主要在于欧也妮被这类毫不值钱的东西感动至深，这东西只不过是镀了一层金，用叙述人的话语说只是“小贩摊子上的劣等货”——或者与此等

价的东西。从欧也妮和叙述人对这件物品的不同估价中，出现了讽刺，这种估价上的差异又由于几个克罗旭的反应而得到了片刻的充实丰富，这种讽刺有些象在一出剧中似地出现。但在任何剧中，讽刺都不能依靠一位叙述人对这类估价的权威性；而在巴尔扎克的小说中，大部分叙述话语恰恰都用来建立那种权威性：例如，“刻得不坏”的姓名缩写，可以欺骗那些不如我们的叙述人有见识的人，以及公式化的“那些……其中的一个，它……”，就象称号对于荷马是必须的那些，对于巴尔扎克的叙述话语也是必须的。“那些快乐中的一个，它……”这个词组并不指向人物的脸红和颤抖，而是指向叙述人百科全书式的和真正神助式的全知全能——本文的讽刺是建立于他的性格之上的，

这部分是由于他不象谢立丹对自己的听众有十分的把握，但也是由于他试图包揽一切，以致使巴尔扎克必须产生出这么一种盛气凌人，自信自恃的地位优越的叙述话语。讽刺必须为我们阐明欧也妮。一个心怀玩世不恭目的的年轻傻瓜赠送的一件俗陋不堪的破烂，竟能在她那里唤起如此纯真的感情，还不止是一种纯真的感情，而是一种让她“脸红，寒颤，高兴得发抖”的不可抗拒的感情。这种情况绝对不能导致我们以一种讽刺的优越感对欧也妮微笑。为了避免这种情况，叙述

人总是在我们耳边，把讽刺变成感情，或者把讽刺再次转向欧也妮周围的那些人。让叙述话语以这种方式起作用的作者，不止有巴尔扎克。我们在狄更斯的作品，福楼拜的某些作品（无论它们是多么的精致和优雅），以及整个现实主义-自然主义传统中，也能发现类似的技巧。巴尔扎克的叙述话语需要全知全觉，不仅仅是为了产生讽刺，而且也是为了防止读者过于自由地解释那种讽刺。这就是为什么谢立丹的没有内容的趣剧仍然非常新鲜，而巴尔扎克的真实虔诚却随着光阴流逝遭到越来越大的抵制力量。正如纳撒里·萨尔鲁特（Nathalie Sarraute）告诉我们的那样，我们的确生活在一个怀疑的时代，我们往往要情不自禁地抵制这样一位叙述人，他一直不停地在代替我们思考而且还摆出一种我们越来越难以置信的全知全觉。

我们当中的大部分人私下的抵制方式就是很少阅读巴尔扎克的作品，或者更公开地，用新的批评的消解主义的观点去评论他的作品。对巴尔扎克最引人注目的一次抵制，出现在一九六八年八月十七日的《纽约人》上。这是唐纳德·巴塞尔姆题为《欧也妮·葛朗台》的一个故事，作者把巴尔扎克的故事进行了简单重写，全本仅只带有插图的两页本文。本文开始是写给一本“书摘汇编”的情节概要，后面是《欧也妮·葛朗台》

英文译本的一些真实片段，其中还夹杂着一些荒唐的概要，滑稽模仿和插图，最后搞得很难将新近建构的荒唐地方同"原来的"部分区分开来。巴塞尔姆迫使我们以这种新的眼光，考虑巴尔扎克本文的各个方面。这样，我们现在有两种《欧也妮·葛朗台》的本文，凡是巴尔扎克试图以坚持不懈的全知全觉的叙述话语缩小讽刺焦距的地方，恰恰是巴塞尔姆为讽刺创造一种新天地的地方。我们必须通过一种以上的叙述话语，以一种以上的方式，来看欧也妮本人，来看这本书，来看巴尔扎克。巴尔扎克坚持自己叙述话语这件事本身，不仅仅使巴塞尔姆的讽刺反应成为可能，而且还产生了这种讽刺反应。

我们来简单考虑一下巴塞尔姆的一些技巧。他按照时间的先后顺序，插入了一段老葛朗台之死的描写。

> 老葛朗台一把抓住他的钱箱子，就不再挣扎了。一年八十万！他喘息着。喘息致死。

当然，把葛朗台的死与他女儿多年以后做处女寡妇（Virginal widow）时所得到的收入联结起来，这纯粹是另外的发明创造。这还是一个纯粹的文字游戏。他"不再挣扎了"（capitulate），

因为他是个资本家（capitalist）①。声音影响着——而且贬低着——意义。在此之前，巴塞尔姆还给了我们另一片段：

> “法官，这是一百五十万法朗”，欧也妮说着从胸前拿出法国银行一百股的证券。

这一荒唐的事件，同前面那件事一样，以荒唐可笑的方式把一笔巨款同人的前胸连结在一起，而这恰恰是来自英文译本的一段引文，而译文本身在这里是相当准确的。但把虚构出来的荒唐的叙述话语，和原文真实的叙述话语放在同一层次上的这种手法，为活跃机灵的读者，创造了新的讽刺。

巴塞尔姆的本文实际上没有自己的叙述话语。它是各种叙述话语的大杂烩，其呈现没有对解释中心的任何参照。这篇故事全文中最长，也是最费解的一个片段显然是一次会见，会见的一方是葛朗台家族中的一个成员；另一方是一位前来绘制欧也妮肖象的男人。在会见中，画家说他是美国人，名为约翰·格雷厄姆，生卒年代为一八

① 因为“capitulate”和“capitalist”两个词前面的音相同，后面的音相似。——译注。

八一到一九六一年。且不用理会一个人知道自己生卒年代这件事的荒诞性，格雷厄姆的生卒年代同欧也妮的生卒年代干脆就不相近，因为巴尔扎克在他自己叙述的时间一八三三年，就结束了欧也妮的故事。格雷厄姆出示了他在美国荒野的西部为人们所画的肖像样画之后，会见就结束了。

“他们为什么都是对眼呢？”

“哦，我正是这样画肖像的。我不知道那有什么不好。自然中经常有这种情况。”

“可是每个人都是……”

“哦，那有什么特别吗？我就是喜欢……那恰恰是我画肖像的方法。我喜欢……”

会见结束了。但我们怎么解释它呢？巴尔扎克有他自己的倾向性，这种倾向性使他不能成为一个精确的速记员，就象把他所画的一切人都画成对眼的那个肖像画家一样？这是对艺术风格的一种深刻认识的表述吗？

我们并不需要得出任何特别的结论。我们虽然被允许用这些材料进行解释的游戏，但我们将不得不为其结果承担大部分责任。在这里，我们是在讽刺的水中漂浮不定，我们必须学会在里面游泳，不然就会淹死在里面。这可以看成是对文

学史重压的抗议，看成是对巴尔扎克存在本身的抗议，看成是对全知全觉，以及不可避免地随之而来的对读者的强迫和控制的反抗，这都是不无道理的。在我们这个时代里，作家已经把书面叙述话语的讽刺转向叙述话语本身，其程度之大是以往任何时代所不及的，不用加上一大群象巴塞尔姆那样踏上这条路的那些年轻作家，卡夫卡、贝克特、鲍杰斯和纳波柯夫的名字就会使我们想到这一点。

回顾一下我们探讨过的三位讽刺作家，我们可以得出一个简单的结论。在谢立丹的典型喜剧中，我们有这样一种讽刺，它不需要任何权威性的叙述话语来使之距焦，而是利用简单的价值原则和一种清楚的社会舆论；在巴尔扎克那里，我们找到了这样一种讽刺，这种讽刺，只有在以引进一种高度强迫性和控制性的叙述话语为代价时，才是可控制的。在巴塞尔姆和其他当代作家那里，我们有这样一种叙述话语，这种叙述话语通过有意把脱漏、矛盾和荒唐事件同时引入到故事和叙述话语中去的方法，把讽刺引向自身。这里无需提出任何发展进步的问题。我们所能说的就是，无论如何，现在是我们的时代，在我们时代的认识论的区域里，要试图创造出一种没有讽刺的叙述话语将是很困难的。在讽刺的国度里，全知全觉本身显得荒唐可笑。

第六章

用符号学分析乔伊斯的《伊芙琳》

本章的目的十分简单。我希望论证并尽可能地展示这样一点，即尽管某些分析小说本文的符号学方法本身还很不完善，但如果把它们结合起来应用，就能促进分析小说的批评实践。我希望把下面三种分析方法结合起来形成一套方法：

一、茨维坦·托多洛夫在他的《〈十日谈〉的语法》中所展示的方法

二、热拉德·热奈特在《叙述话语》中所应用的方法

三、罗兰·巴尔特在《S/Z》一书中所展示的方法

在以上的每一本书中，批评家都试图形成一种适用于他眼下正在思考着的特殊作品材料的分析方法，并把这一方法放到那些材料中去检验。但在每一个事件中都暗示着，这种方法也能适应于更广泛的应用。我在本章中的论点是这样的，

即所有这三种方法，的确都能适用于更广泛的应用，它们在从不同的角度处理小说本文方面相得益彰。进一步说，它们甚至暗示着一种应用顺序，每一种方法都以部分“元方法”（或超方法metamethod）的面貌出现，在这个“元方法”中，它们象一个组合中的单位那样起作用，这些单位的顺序应该总是相同的。我希望阐明这种元方法，是由应用托多洛夫、热奈特和巴尔特的方法（按此顺序）分析本文的实践而组成的。我的整个说明过程，将以詹姆斯·乔伊斯《都柏林人》中的一个题为《伊芙琳》的短篇小说为基础。*

这三个批评家实际上考察的是本文的不同层次或本文的不同特征，尽管他们的论著自然要在某些点上相互重叠。托多洛夫把他的方法建立于薄伽丘《十日谈》中的一百个故事基础之上，称他的研究为一种“语法”。热奈特通过普鲁斯特的《追忆流水年华》，阐明他自己的体系，他感兴趣的是在本文的“修辞学”层次上起作用的“修辞手法”（figures）。巴尔特分析了巴尔扎克的一部中篇小说，他更加完全地符号学化了，因为他试图把小说本文产生其一切含义的方式都语码化。那么，这些作家为我们提供了一种小说语法，一种小说修辞学，最后又提供了一种小说

* 同原著相同，《伊芙琳》全文附于本章之后。——编注

符号学。只要加上某种限定，这一切都是真实无误的。这些限定将出现在以下的讨论中。

托多洛夫的语法具有两个主要特征。他把小说简化为可以通过一个简单的象征逻辑式来表示的情节结构，他还把他的象征性标志法的语义特征，编成代码，好让它们揭示出任何一个故事情节中的中心主题所涉及的问题。托多洛夫的方法，要求首先概括出故事的情节，然后再把这一概括简化为象征形式。但是，这个过程存在着两大缺陷。第一，情节概括必须是直觉的，不受任何明确系统的控制；第二，产生的标志法（notation），由于它是以与情节概要的相似性而不是同小说本身的相似性为基础的，因而它具有一种虚假的精确性。分析象薄加丘的故事那样简单明了并描绘得非常清晰的故事时，这一问题并不很大，但当我们试图挪用来分析现代小说时，问题就变得严重了。

现代小说本文的批评，必须把托多洛夫的分析法，作为一种启发式工具（一种把解释的焦点集中于一切小说本文的某些特征之上的方法）来运用。我们把小说作为小说来看待，部分是依赖于我们对巴尔特称之为情节代码的理解。我们把故事看作为故事，是因为我们在其中发觉了一个因果关系的或按时间顺序排列的系统。正如亚里斯多德指出的那样，这个系统有一个开头，一个

中间和一个结尾。托多洛夫为我们提供了一种在任何一部小说作品中分离出主要情节的方法，这样就可以将它引入我们注意力的中心。我们采用他的标志法系统，在任何一部小说作品中寻找这种故事。很明显，大多数小说都不仅仅是故事，现代小说则更是如此；另外，一些小说则是反故事、伪故事，在这类故事中，故事概念本身，为了要达到某种思想上的或主题上的目的，而受到了滑稽的模仿或者遭到了否定。托多洛夫为我们提供了一种在任何小说中寻找故事并把寻找探求的结果记录下来的方法。如果我们找不到任何故事，或者仅找到故事的一部分，那也是一个很有意义的结果。

但是，什么是一个故事呢？托多洛夫将帮助我们精确地回答这一问题。一个故事是命题的某一种序列。小说的命题有两种：特征与行动。最基本的小说序列是特征，行动，特征——开头，中间，结尾。让我来说明一下。假如人物是名词，特征是形容词，行动是动词，我们可以用下面的方式表示一个简单的故事：

$X-A+(XA)optX\longrightarrow Xa\longrightarrow XA$，

在这里

X＝少年

A＝爱，被爱

a ＝追求爱情，求婚

optx＝（少年X）希望（opt）

—＝否定特征：—A是缺乏爱情，没有被人所爱

这样，这个序列就成了少年缺乏爱情，加上少年渴望被人所爱，等于少年追求爱情，再等于少年为人所爱。我们知道，这是一个故事，因为它是包括同一主题的一个命题序列，其中最后一个命题是第一个命题的转换。一个不幸的结局，可能是第一个命题的简单重复：X－A。一个很不幸的结局可能是X－A！少年极度缺乏爱情。但不管幸运还是不幸，使序列变成故事的，都是在结尾处回到开场的命题。故事是关于各种特征的成功的或不成功的转换。

把托多洛夫的方法，应用于现代故事，第一个问题常常是分离出主要情节次序，找出主要故事。《伊芙琳》在这方面相当简单，而《都柏林人》中的其他故事，却要困难一些。在《常春藤之日》中，找出故事就没有那么容易了。但是，就连《伊芙琳》也表现出另一类的问题。代表一个故事句法的一系列象征，仅仅是其“语法”的一个方面。另一方面是词汇学或语义学的。我们必须把与人物相关联的复杂特征（巴尔特称之为内涵代码），简化为由故事本身使之活动起来的

几个基本特征。这种语义学的概括，在分析的这一层次上，是解释过程最关键的一个方面。在实际运用中，解释者必须体验所有的特征，直到它们看起来不能再进一步得到精炼为止。这一方法要求解释者掌握技巧，如果解释者缺乏这种技巧的话，它将毫不留情地展示出这一点——但这种方法又不能提供这种技巧。

下面是《伊芙琳》故事的一种表述方式：

1 2 3 4 5

$$XA + XB \rightarrow X - C + YaX + (X - A + X - B \rightarrow XC)$$

6 7 8

$$\text{pred}X \rightarrow (XbY)\text{pred}X + XA! \rightarrow X\text{not}bY \rightarrow$$

9

$$(XB + X - C)!\text{imp}$$

X　伊芙琳

Y　弗兰克

A　一个都柏林人

B　独身

C　受人尊敬，安全牢靠

a　提出私奔

b　接受私奔

—　特征否定

not　动词的否定

pred　预示着或期待着

imp　叙述话语暗示出

这个注解可以这样来看：伊芙琳是一个都柏林人——字面上是一位都柏林居民，但象征意义上要表示出更加丰富的意义。这一特征是通过整个一连串的故事建立起来的。实际上，这些故事所讲的正是这一特征，正如这部书的题目所表示的那样。这个故事，同书中的大部分故事一样，十分明显地标志着与世隔绝、失落感与压抑感等诸如此类的特征，这些特征又同无力行动来改变这种生活状态的情况结合在一起。伊芙琳也是独身。大部分都柏林人要么过着独身生活，要么就生活在不幸的婚姻之中。而独身的身分，在故事中，往往标志着一种否定性特征，包含着一种不完整性、绝望与孤独。第三个命题表明伊芙琳对自己的生活很不满意。这一点不够明确，但我们可以从她对弗兰克求婚的反应，以及有关她家庭生活的其他描述中推断出来。故事的情节开始于弗兰克提出私奔，这引起伊芙琳想象她的状况将向好的方向转变，这一点是由第五个命题中各个特征的符号颠倒来表示的。第六个命题中，她要私奔的预言本身实际上与她在第五个命题中预感到的变化紧密相联。所有这一切在本文中都相当明显。但是，伊芙琳的的确确是个都柏林人！她最终拒绝私奔，故事结束时带着这种十分

强烈的暗示，即她原来的状况继续着，由于她失去了离开都柏林、改变她的生活的机会，这种状况反而更加难以忍受了。这是一个简单的故事，人们可以轻易地编码，把它作为对弗拉狄米尔·普罗普的一个俄国童话的否定。王子来营救公主逃离坏人的地牢，可是公主最终却认为地牢本身还没有离开地牢的想法可怕，结果她打发走了她的英雄，使他空手而归。自然主义有时是通过对浪漫文学的颠倒来产生其“真实可靠性”的。但是，还是让我们回到标志法的过程以及它揭示出的那些事情吧。

只要简单地看一看这里的句法结构，我们就会看到，构成《伊芙琳》的“处境”的三个特征命题都在叙述的结尾处或者接近叙述的结尾处得到了强调的重复。虽然这些重复与其说是陈述出来的，还不如说是暗示出来的，但这些暗示是相当清楚的。我们还可以看到各种特征仍旧没有改变：一种完全不幸的处境最终持续下去，甚至变得更加不幸了。这实际上是《都柏林人》一书的规律。这些故事的语法，往往倾向于这样的结局，令人不快的状况延续下去，由坏变得更糟。有几个故事表现了从好到坏的变化。只有一个故事表现出故事开场的处境有所改善，这个故事就是《两个浪子》，在这个故事中，一文不名的莱内汉最终可能靠他的朋友科利而得到些好处，一

个女佣人刚给了科利一枚金币，那是因为科利同她发生了性关系。但是，在这个“快乐”的结尾的后面，莱内汉这个年近中年、依赖他人生活，并深深地陷进都柏林式的生存方式中不能自拔者的画像，变得越加清楚了。他真正的处境，同伊芙琳的处境一样，并没有得到任何改善。

这一讨论的要点，在于托多洛夫的标志法，要求我们把注意力的焦点集中在特征的问题上，要求我们把作品主题化。当我们把标志法应用于诸如《都柏林人》的故事那样的由一个作家创作的作品群体时，它会使我们注意到句法和语义代码的重复出现的特征，使我们提出这样的问题，比如，为什么这些故事总是围着独身生活及其各式各样的选择方案打转转，为什么这些故事最后总是有关最终的特征，作为一个都柏林人的状况的故事。这个方法，由于它仅仅考察本文的两个显而易见的方面——行为和特征——是比较粗糙的，但它对分析者和教师的用处却的确是真实可信的。

至今为止，为研究小说本文而形成发展起来的最复杂最系统的手段，要算热拉德·热奈特在他的《叙述话语》一书中所提出的那一种了。在对普鲁斯特的《追忆流水年华》的大篇幅讨论过程中，热奈特提出了一个依据本文的时态、语式和语态去分析小说本文的方法——这样，他在一

切小说都可以被看作是“一个动词的扩展”这一论点基础上，从传统的动词语法那里借来了他的术语。热奈特首先区别了小说本文的三个方面，正是这三个方面使我们能够认识到那些本文是小说的本文。热奈特还为我们提供了研究这三个方面的出发点。每一个小说本文，都以一个叙事（recit）或叙述话语的形式——出现在我们面前。这种叙述话语告诉我们一系列小说事件，这些小说事件，是可以同本文本身区别开来的。每一个小说本文传达给我们一个故事，这个故事在不同于本文自身、不同于它自己的表现或我们对它的阅读的时空环境中存在着。另外，每一个叙述本文还明显地或暗含地传送着叙述的某些环境，传送着对它自己作为本文而存在的一些解释，而对这两者的传送又是同被叙述的事件和某个叙述者或听众相联系的。如果仔细观察一个本文的叙述环境，我们就会发现，叙述人和听叙述的人从来不会真正准确地等于作者和读者，叙述的环境也从来不会同一部作品的创作环境和阅读环境相同。

热奈特牢记着一切文字小说都具有这三个因素（本文、叙述和故事），通过考察他称之为小说“时态”的各个方面，开始了他的叙述研究。他在小说的时间排列中，发现了探讨的三个主要领域：顺序（order）、进速（duration）和频

率（frequency）。“顺序”是事件的排列，这种事件排列是作为故事与本文之间的一种关系而得到表现的；顺序也就是按时间先后次序排列的故事，这与叙述话语对故事真正发生的时间顺序的排列，以及向我们的表述是极不相同的。（这同俄国形式主义者对故事和情节的区分相近。）“进速”是故事中事件时间的长短同叙述话语花在它们上面的注意力两者之间的关系。这是一个速度或速率的问题，它可以用故事时间的小时、天数和年数与印刷出的本文的字数和页数之间的比率来表示。小说本文的第三个时间方面“频率”，包括事件在故事本身（同样的事情往往不止发生一次）或在叙述语言中得以重复的方式（同样的事件不止一次地得到描述）。

在时态的这三个主要方面，热奈特做了许多进一步的区分，这里我们仅仅涉及其中的一些，因为并不是所有这些区分都对研究《伊芙琳》有意义。

《伊芙琳》中事件表达的顺序既简单又复杂。叙述的基本时间，是伊芙琳计划离开都柏林的那一天的傍晚。乔伊斯用两个场景表现这些事件：第一个场景开始于第166页（见此章后面的附文，下同），夜幕降临，伊芙琳坐在窗口，结束于172页她站了起来。第二个场景开始于第172页的省略号之后。时间是那同一天的晚上（虽然我们必须推

论出这一点），这场景一直持续到故事结束。然而，在这个简单按时间顺序排列的组合之内，这个故事却在一个异常复杂的时间安排中运行着。我们把自己先暂时限定在相当长而且容易分清的时间段里面，这样我们就能在故事中察觉象下面这样的一种时间运动，我们把这些时间段标上数字，从1—6：

A：基本时间（开场，进入第二段落） 5
B：童年（第二段落中间） 1
C：基本时间（第二段落结尾和第三段落开头） 5
D：（这一复杂部分我们以后将要非常仔细地分析） 5、3、6
E：不久之前（加万小姐和百货商店） 4
F：将来（她新的家，第168页） 6
G：不久之前（星期六晚上，等等） 4
H：将来（“她将”，第170页） 6
I：不久之前（伊芙琳同弗兰克的关系） 4
J：较早以前（弗兰克的历史） 2
K：基本时间（第171页“暮色渐浓”） 5
L：较早以前（伊芙琳母亲的病和去逝） 3
M：与将来相混合的基本时间（第一部分结尾）5/6
N：基本时间的省略 5

O：基本时间（整个第二场景，仅带有对将来的暗示）5

甚至不去理会许多较小的时间转换，我们还是能发觉十五个边界清楚的部分，它们至少跨越了伊芙琳生活的六个不同阶段，从她的童年到她同弗兰克可能有的将来。但是，乔伊斯处理这个故事视角的方式，使所有这些时间段都包含在两个场景的基本时间当中。它们都作为基本时间中伊芙琳思绪的各个方面而展现在我们面前，而这一基本时间，虽然是用一种传统的过去时态来讲叙的，但它却同"现在"时态非常接近。尽管省略号暗示一种现在时和时间的戏剧性流逝。因为热奈特把视角作为"语气"的一个方面来讨论的，我们将在更仔细地考察时态的某些方面之后回到这一点。而语气这一点我们在此之前一直是放在一边没有讨论的。

上面标出的第四个时间单位非常复杂，我没有确定它在时间中的位置。现在让我们来更细致地看看这段时间。第三部分把我们带回到基本时间，"现在"和"家里"，伊芙琳四下环顾着她那间暮色正浓的屋子（第171页）。让我们来仔细观察一下这里几个句子的时间运动，

她环顾四周〔基本时间〕，望着房间里所有那些熟悉的物件〔基本时间〕，多少年来她每周

打扫一次〔过去，重复〕，心里老是纳闷〔过去，重复〕：究竟哪儿来的这么多灰尘？！或许，再也见不到这些熟悉的东西了〔将来，条件性的，否定的〕，她连做梦都没想到〔过去，从属于将来之中的否定〕跟它们分手呐〔将来，在过去之中，在将来之中〕。

这里我们可以看到的是过去与将来之间的快速摆动，过去被看作是重复事件的、熟悉的一连串再现，虽说枯燥乏味，却令人感到安慰，而人们只能模模糊糊地看到将来，那时这些熟悉的环境将会消失。作为缺乏（“再也见不到”）的将来，是一个令人恐惧的前景。因为伊芙琳在试图“从各个角度权衡这一问题”，她的思绪使不断地从过去移到将来。但是，对她来说，将来最糟便是否定（永不），最好也才是条件式的：“她将结婚……人们将尊重她。她不会象妈妈生前那样遭到虐待”。（第169页）并且，将来总是不可避免地把她带回到过去。她仅仅能模糊地、否定地、有条件地看见将来。将来对她来说没有任何现实性，布宜诺斯艾利斯作为一个地方并不比他父亲“漫不经心地”说出的墨尔本更具有现实性。当她开始把自己想象为妻子时，她致命地以想到她母亲结束。在这方面，我们应该注意到，要是她留在家里的话，她的将来是一个她无法把握的主题，在她“从各个角度权衡这个问题”时，

这甚至比她在布宜诺斯艾利斯的将来更加完全地超过她的把握能力。我们知道她"心惊胆颤"，我们还知道"近来"，她开始受到父亲暴虐的威胁。我们可以推断过去她母亲曾受到父亲的毒打。在她想到她不会象"妈妈生前那样遭到虐待"，而下一句马上想到了她父亲的暴虐（第169页），伊芙琳几乎在她的意识中承认了她将象"妈妈生前那样遭到虐待"这一点。在伊芙琳的沉思中，有许多过去和将来的事情都没有表现出来。

形成这些思考时，我从关于时态的思索被引入语态和视角问题之中。正如热奈特所指出的那样，由于我们武断地把一个不可分的事物分割开来，这类事情在分析中就是不可避免的了，因为我们不能指望一下子就涉及到关于本文的一切。但是，如果我们允许的话，这一分析将我们进一步带入关于故事的研究之中。正如我们所见到的一样，时间不仅仅是叙述结构的一个特征，它是伊芙琳处境的主要因素。"出走的时刻迫在眉睫了"，叙述者告诉我们（第171页），而她知道这一点。她正面临着一个可怕的选择，在一个她不能设想出的将来和一个她不愿意承认的将来之间做出抉择。人类同其他动物的区别就在于他们有能力运用语言和洞察力去设想和进入将来。可是伊芙琳却是那么深深地陷入过去——她向过世的母亲许下的诺言、她所属教堂中的仪式——她不

仅惧怕未来，而且最终还完全回避了她眼下的意识：“她不停地嗡动嘴唇，默默地、虔诚地向上帝祈祷”（第173页，第 2 行—第 3 行），她最后竟连话都讲不出来了，失去了接受和交流的一切能力。她变得“无可奈何，恰如一只走投无路的动物”（第173页，第16行）。

从本文的时间顺序转到本文的进速，热奈特区分了叙述的四种基本速度：

1．省略——无限快
2．概括——比较快
3．场景——比较慢
4．描述性停止——零度进展

热奈特指出，小说的基本节奏，是提供联系的非戏剧性概括与关键性情节发生在其中的戏剧性场景两者之间的一种转换。在《伊芙琳》中，我们

个场景中，故事中相当短的时间却占据了本文中很长的一部分。第一个场景，虽然具有那一切的时间摆动，给我们的感觉，是基本时间过得非常缓慢。省略之后的第二个场景，通过进一步地伸展时间，强调了每一秒钟时间的流逝，那时，轮船启航的无情过程（时间与潮汐不待人）把将来与现在带到了和谐之点上。在这一点上，伊芙琳再也没有能力权衡于过去与将来两者之间了，她被完全驱除在人类时间之外，而进入了动物存在的冰冻现在。

热奈特对小说语气的处理，也提供了进入乔伊斯故事的一种有用方法。热奈特把语气分为两个方面：距离和视角。叙述距离是任何本文中所提供的细节的数量和精确程度的一种作用。提供的细节越多，我们就离场景描写越近。一些细节会被无缘无故地提供出来，因为要给予“真实的效果”，给予那些仅仅因为它“确实在那里”才被叫出来的事物的效果。在《伊芙琳》中，诸如“沾满灰尘的窗帘布的味儿”，或者那张“向圣女玛格丽特-玛丽·阿尔柯克许愿的彩色画片”这类的项目作为“生活”微不足道的小碎片，似乎以这种“无缘无故”的方式起着作用。但是尤其是在乔伊斯的手中，这些提供信息的小碎片倾向于用一种以上的代码传送意义。在这个方面，热奈特的方法需要由罗兰·巴尔特的方法来补

充，下面我将细致地阐述我的这个建议。

在讨论距离和视角问题时，热奈特考虑到对小说中“表现”和“叙述”之间的批评争论，以及现代主义者对“表现”的强调，热奈特把这种强调定义为对场景比对概括更偏爱，其中伴随着对叙述者的消除。很明显，乔伊斯是这一倾向最完美的例证，至少在《伊芙琳》中是这样。在这个故事中，场景伸展开来包含了一切概括，我们要寻找出处理伊芙琳语态和视角的叙述人物，就不得不充分施展我们的聪明才智。热奈特还坚持要求分析家仔细观察批评研究中视角与语态两者之间的区别。我们通过视角看到的和通过语态听到的，没有必要在叙述中完全相同，尽管这在《伊芙琳》中，似乎没有什么不同的含义。

小说中可采用的各种各样的视角，都是聚焦的问题。任何故事中的某些方面，都可以通过叙述焦点得到澄清，而另一些方面，则可能暂时或永久地暗藏或隐蔽起来。聚焦点决定我们可能被允许进入一个人物生活的深度，以及有多少人物是可以便利地进行内心观察分析。热奈特认为：“焦点的类型对于一整部作品来说，不一定非是固定不变的，但对于确定下来的叙述片断来说，可以是固定不变的，但这个片断可能是非常短暂的。”热奈特形成发展了一套表示许多种类视角的术语，内在的，外在的，固定的，可变的，多重的，无焦

点的。但正如美国学者在讨论小说视点时所运用的这些名称的对应物一样，这些术语可能并不具有足够的分析价值与它们的分类学的复杂性相般配。真正事关重要的叙述焦点的变化可能在这样一个水平上起作用，在那里，语言学的敏感和直觉要比分析工具更为重要。然而，甚至在这里，热奈特也给了我们一些有趣的提示。他指出了小说采用他称之为“信息省略笔法”（paralipse）和“信息超量笔法”（paralepse)的倾向；“信息省略笔法”不给读者提供他“应该”得到的信息；“信息超量笔法”就是向读者提供按照主要的聚焦过程水平“应该”是读者无法了解的信息。在我看来，乔伊斯在《伊芙琳》和在其他作品中都是一位相当多地采用“信息超量笔法”的作家。在这个故事中，他选择热奈特所谓的固定内聚焦，一切思绪都经过伊芙琳本人头脑的过滤，在句法和措词方面，表达的语言，都和她的身分十分相称，（虽然在技巧上，与其说是视角问题，还不如说是语态问题——或者可以这样说，她的语言视角的问题，而他的语言即叙述者的语言是语态问题）。正如在许多其他故事中一样，乔伊斯在选择伊芙琳作为聚焦点时，选择了一个中心的无所不知人物(central intelligence)，然而她又不是十分的无所不知。在这一点上，他与普鲁斯特和亨利·詹姆斯的区别最大。这两位

作者偏爱无所不知的人物，这种人物与处于他们作品中心的人物极为相似。（这方面有些例外情况，比如在《梅西所知道的》中，但我们仍然可以争辩说，甚至梅西也是一个潜在的、詹姆斯式的无所不知的人物，她无疑是被包围在一种丰富的詹姆斯式的语态之中。）但是在《都柏林人》的故事中，乔伊斯偏爱固定在头脑中的一种内在视角，这个头脑不仅对故事中的事件有所不知，而且在教育和知识方面也受到严重的局限。这些试图处理痛苦处境的头脑，比任何事物都能给故事以讽刺和自然主义的风味。这个方法向乔伊斯提出了一个他很乐意解决的美学问题——信息超量笔法的问题，也就是向读者提供多于他视角所要求的代码"应该"提供的信息这个问题。

从修辞学的意义来讲，无论我们何时遇到信息省略笔法和信息超量笔法，讽刺就将应运而生出现在眼前。在《伊芙琳》这一例中，我们已经注意到伊芙琳是如何压制对她在都柏林的将来的思考的，以及把父亲的暴虐与母亲的发疯、死亡这些想法联想式地联接在一起时，却没有承认它们之间的逻辑联系这一点。在这些例子中，乔伊斯引导我们去进行推论，其结果是我们帮助"建构"成我们正在阅读的故事。我们通过推论的行为，把伊芙琳的某些处境综合起来。同时我们有能力做进一步的推论，她恰恰是在压制我们所推

论出的事情。这将乔伊斯引向了罗兰·巴尔特称之为“可写的”本文的方向，“可写的”本文是一种强迫读者参予创作小说事件和意义的现代主义小说。但是，我要论证说，他在恰到好处的地方停下来，并没有给我们随心所欲建构意义的自由。我们的推论受到不引人注目却是强有力的和坚定的指点，我们一直探讨这种引导的途径，我们后面还将要继续对此进行探讨。

这种讨论使我们超越了热奈特的小说分析系统，但我们这样做是有充足理由的。他对小说语态的处理，虽然在研究普鲁斯特方面有启发意义，但当我们转入到乔伊斯研究时，却用处不大，尽管乔伊斯是作家中最畅言无忌的。这是由于热奈特在语气下面，只考虑包括可辨别的叙述者们与他们所讲叙的故事之间的关系这方面的事情。乔伊斯的那种口技效果，（在这种口技效果中，他既用一个人物的语态叙述，同时又把人物看作一位第三人称人物），把他自己限定于讲述人物可能感知到的事物，但是他利用这种讲述去传达一位看不见的叙述者的观点。这一可能性没有得到热奈特的充分注意，也许是因为它包含着视角同语态之间的相互作用，而热奈特曾如此卖力地要把这两者分离开来。实际上，罗兰·巴尔特最有可能向我们提供我们要完成对象《伊芙琳》

这样的本文分析所需要的东西。

在《S/Z》这本专门分析巴尔扎克的故事《萨拉辛》(Sarrasine)的书中，巴尔特分析了全部本文，一次仅分析几个短语或句子，解释这些他所谓的"词汇单位"(lexias)，他进行这一分析所依据的是这些"词汇单位"在五种能指系统或代码中产生意义的途径。他的五种代码如下：

1．他把行动代码(the code of actions或the proairetic code)称之为"可读的本文的主要盔甲"。他指的是在其他事物当中，实际上是叙述性的一切本文。当象亚里斯多德和托多洛夫那样的大多数传统批评家只寻找主要情节的时候，巴尔特(在理论上)把所有行动，从开门这样最平凡的行动到浪漫历险都视为可以译成代码。在实践中，他应用了一些选择原则。我们能认识行动是因为我们能够给它们命名。在大多数小说中(巴尔特可读的本文)，我们期望行动既然开始就会被完成；因此，主要行动变成了这样的本文的主要盔甲。(托多洛夫的标志法试图将这个主要盔甲隔离开来以便研究。)

2．阐释学代码(the hermeneutic code)或谜语代码(code of puzzles)利用的是寻求"真情实况"的愿望和寻求对本文提出的问题的

答案。巴尔特在研究《萨拉辛》时命名了阐释学代码的十种状态，从开始的提出问题或把一个将变得迷一般的问题主题化，到对于一直避而不谈的事情的最终揭示和破译。象行动代码一样，谜语代码是传统叙述的一个主要建构动因。在叙述中提出谜语和在叙述中解开谜语这两者之间，巴尔特放置了既能保持谜语的活力又不暴露出其解答的八种途径，其中，包括含糊其词、圈套、部分答案等。在某种本文诸如侦探故事的小说中，阐释代码统治着整个表述。它同行动代码一起负责构成叙述悬念以及满足读者完成、结束本文的愿望。

3．文化代码（the cultural codes）。文化代码有许多。它们组成本文的那些已经“为人所知”的和被一种文化代码化了的事情的参照物。巴尔特把传统的现实主义，看作被已经为人所知的事情的参照所限定了的。福楼拜的“公认观点词典”是一部现实主义的圣经。一个文化或亚文化的格言和谚语构成已经代码化的碎片，小说家可能依靠的就是这些碎片。巴尔扎克的作品在这方面非常代码化了。

4．内涵代码（the connotative codes）。在这个标题下，我们可以找到的不是一种而是多种代码。读者在阅读中使本文主题化。他注意到本文中词和词组的某些内涵，可以同其他词和词组的类似内涵组合在一起。要是我们识别出各种

内涵的“共同核心”，我们就找到了本文的一个主题。当一群内涵依附于一个特殊的专有名词时，我们就能辨别出一个具有某些特征的人物。（巴尔特把外延意义当作不过是“最后的”和最强的内涵意义的看法，值得我们的注意。）

5．象征场（the symbolic field）。这是小说代码化在巴尔特的表达中最为特别“结构主义的”一个方面，或者更准确地说，更为“后结构主义的”一个方面。它建立于这样的概念上：意义来自某些最初的二元对立或区别——无论是在言语制作中声音变成音素的水平上；或者在精神性别对立的水平上。正是通过这种精神性别的对立，一个儿童懂得了他父母之间的相互不同，而这种不同还使儿童与他们中的一个相同，与其中的另一个不同；还是在把世界分成对立力量或价值的原始文化水平上，这种分离可以用神话来代码化。在词语本文中，这种象征性的对立，可以用诸如对偶的修辞手段来译成代码，对偶在巴尔特的象征系统中是一个有特权的修辞手段。

由于在《伊芙琳》的词汇单位中，不存在进行巴尔特式缓缓散步的时间和空间，我将颠倒他的程序并找出乔伊斯本文里面每一代码的一些因素。

1、行动代码

在《伊芙琳》中，这些行动代码从比较琐细的“她坐在”，直到几页之后才结束的“她惊跳起来”，延伸到更重要的永远离开都柏林的行动，这一行动当然从未实现过。这是一个关于麻痹瘫痪的故事，麻痹瘫痪是所有《都柏林人》故事的主要内涵意义代码。值得注意的是，我们从未见过伊芙琳挪动过一步。甚至在最后的高潮场景中，她的动作也只被描写为“她站在……她攫住……她板起脸……”这不断增强的僵硬感，把麻痹瘫痪的内涵意义代码主题化了。

2，谜语代码（阐释学代码）

乔伊斯并不十分依靠这种代码。最重要的是，他没有感到有完成它的必要。我们开始时面对一些象伊芙琳是谁、她为什么感到厌倦等诸如此类的问题，但这并没有什么神秘之处。当然，弗兰克是个谜。叙述语言告诉我们有关她的一些事，但仅仅向我们提供了伊芙琳思路中的弗兰克自述的生活经历。伊芙琳的母亲也具有某些神秘色彩。她的死因以及她那没有人能猜得出意义的神秘的呓语。但叙述语言并没有完成或“解开”这些秘密。象那位去了墨尔本的神父一样，这些秘密暗示出一个不能完全了解的世界，一个超越了巴尔扎克式的叙述话语的舒舒服服的现实主义的世

界。最后的一个谜，即伊芙琳拒绝出走的理由，迫使我们回到本文中去，迫使我们离开这个故事到《都柏林人》的其他故事中去寻找答案，而那些答案将永远不会具有对松散的“真情实况”的把握。

3．文化代码

文化代码化在这个故事中，与其说是任何叙述语态或叙述话语本身的特性，还不如说是人物头脑中的一些事情。伊芙琳的父亲用一种愤世嫉俗的长辈智慧代码来看弗兰克：“我知道那些水手是什么货色”。而伊芙琳却把他看作是浪漫小说代码化了的：“弗兰克心地善良、性格开朗，又有男子汉气概。”在叙述话语中对这两种观点都没有认可。叙述话语回避着紧紧控制着人物生活的都柏林文化代码。在这些文化代码中，最为强有力的是爱尔兰天主教代码，它会把伊芙琳的行动归为罪恶之列。

4．内涵代码

占统治地位的内涵代码，就是麻痹瘫痪的代码，它是伊芙琳性格以及她周围世界的一个主要因素。伊芙琳在整个故事中都是静止不动的这一点，就暗含着这种麻痹瘫痪。甚至连乏味单调的句子结构——一遍又一遍反复出现的主语、动词、谓语也表达出这一点。诸如向圣女玛格丽特·

玛丽·阿尔柯克的许愿这样的细节，也表示出这一点，因为这位圣女在她发誓一生献身宗教生活之前是瘫痪的。这位圣女的生活，注释着伊芙琳自己的生活，这方式引进了另一水平上的内涵：讽刺。通过这种讽刺性的符号结合，叙述话语以信息超量笔法，引导我们去把握伊芙琳的生活，而这是超越了伊芙琳的感知范围的。她以为她自己是在权衡证据，作出决定。但是叙述语言却具有讽刺意味地暗示，她没有任何选择余地。她在乔伊斯的代码中，已经印着都柏林人的记号，而一个都柏林人是从不决定从不逃跑的。正如狄德罗的《定命论者雅克》会说的那样，"这都是天上写好的"，这在乔伊斯的本文里也是命中注定的。

5．象征代码

在《都柏林人》中，对乔伊斯来说，首要的对立不是男性与女性的对立，而是有性别与无性别的对立，通常是用独身来与浪子相对立，这是一种几乎没有任何连接词作中介的对立。在乔伊斯的《荒原》中，只有死人才是多子多孙或有性交能力的人。在《伊芙琳》中，水手弗兰克与父亲处在对立面，作为争夺伊芙琳的情敌；伊芙琳在家里起着她母亲的作用。在这个象征性对立中，弗兰克同水、自由、不可知的事物、将来和性交能力相联系。父亲的家却落满灰尘，伊芙琳

在这个家中是个苦役，但这个家是熟知的、深深扎根于过去并且是徒劳无益的。作为他父亲妻子式的奴隶，伊芙琳将不能生儿育女，她将丧失性交能力，过单身生活，她将是一个修女，一个都柏林人。这个象征性对立，在最后的场景的一个句子中，内涵意义的撞击得到了最有力的表现，那时伊芙琳瞥见了“那黑黝黝的庞然大物，停泊在码头墙边”。这个“黑黝黝的庞然大物”，是一个天真的描述性短语，它同时还暗含着伊芙琳当时所苦思冥想的行为的亵渎性力量。踏上那艘船，离开陆地到海上去，将意味着离开那些已经熟知的、安全成为代码了的事物。首先，这将是藐视教会的教导，是犯罪。安然无恙地处于文化的宗教仪式代码中的处女、修女、独身，同那黑黝黝的庞然大物在她的身上亵渎地发泄性欲的被玷污的女人形成了对立。但请更仔细地看看。在另一个无害的描述短语“停泊在”①暗含着另一种恐惧。“躺在里面”是在等待着分娩，能生儿育女，不再过独身生活，不再为父亲充当母亲的角色，而是把母亲和父亲两人都顶换出去，将他们送入过去的记忆中。这是要接受生活——同时也接受死亡的危险。这些内涵意义，通过其对立面的并列，使本文的象征层次活动起来。在“刹

①可直译为“躺在里面”——译注。

那间，人间所有的惊涛骇浪在她心头激荡”这个不同凡响的修辞手段中，叙述话语暗含着以下两种意义，被羊水包围着的一颗心做好了闯进生活的准备，以及对淹死在生活中的恐惧，对淹没她的深渊的恐惧，对她再也不能允许自己结识的陌生人诱惑的恐惧。

我们最后看到伊芙琳时，她已经成了一只处于走投无路的象征状态的动物。如果象征代码扎根于认识与表达的基本过程中的话，在《伊芙琳》的结尾处，象征代码所指的是一个丧失了那个基本过程的动物，不仅是在说话和语言的层次上，甚至是在更基本的动作和面部表情的符号学作用的层次上：“她对他板起一张惨白的脸，无可奈何地，恰如一只走投无路的动物。她茫然地瞅着他，眼中既没有恋情，也无惜别之意，仿佛望着一个陌路人”。无论我们怎样解释这个故事，我们都会毫无疑问地带着怜悯与恐惧的心情去看这位与世隔绝的、不会给与任何“示意动作或符号”的年轻女郎的处境。

附：詹姆斯·乔伊斯短篇小说

伊 芙 琳

宋白译

她坐在窗口，凝视着夜幕渐渐笼罩在林荫道上。她的头依在窗帘上，鼻孔里嗅到沾满灰尘的窗帘布的味儿。她累了。

路上人迹稀少。有个男子从最后一幢屋子里出来，经过窗前，回家去。她听见他的脚步踏在混凝土人行道上，发出橐橐声；尔后，又踩在那些新造的红房子前的煤屑路上，嘎吱嘎吱地响着。以前，那里是一片旷地。每天傍晚，他们常在那儿同邻居的孩子们玩耍。后来，一个从贝尔法斯特[1]来的人买下这块地，造了房屋——全是明亮的砖房，屋顶闪闪发光，不象他们那种褐色的小屋。过去，街坊的孩子们常在那块地里玩耍——迪瓦因家的，沃特家的，邓恩家的，还有小瘸子基奥，以及她和兄弟姐妹们。可是，欧内斯特从不玩，那时他已经挺大了。她的父亲常常跑到地里来，提着一根刺李木拐杖，想把他们撵回去。幸亏小基奥常替他们望风，一瞧见她父亲来了，便大声呼喊，通风报信。不管怎样，那时他们似乎很快活。父亲的脾气不象现在这么坏，何况妈妈还在世呢。那是好久以前了。光阴荏苒，如今她和兄弟姐妹都长大了。母亲已经过世。蒂西·邓恩也死了。沃特一家回英格兰去了。时过境迁，现在，她和别人一样，也要离乡背井了。

---

①贝尔法斯特：爱尔兰东北部重要港市。

家！她环顾四周，望着房间里所有那些熟悉的物件，多少年来她每周打扫一次，心里老是纳罕：究竟哪儿来的这么多灰尘？！或许，再也见不到这些熟悉的东西了，她连做梦都没想到跟它们分手呐。屋里有一张向圣女玛格丽特·玛丽·阿尔柯克[①]许愿的彩色画片，旁边是一架破风琴，上面的墙上挂着一张泛黄的神父的照片。好多年来，她从未打听出这位神父的名字。他是父亲年轻时的一个同学。每逢家里来客，父亲总让客人看这幅照片，一面随意地说：

"眼下他呆在墨尔本[②]。"

她已经同意出走，要离家了。这样做妥当吗？她试着从各个角度权衡这一问题。无论怎么说，在家里她有安顿之处，有吃的，四周是从小朝夕相处的亲人。自然，不管在家里还是在店里，都得拚命干活。一旦店里的伙伴发现她跟一个汉子私奔了，会怎么议论呢？也许会说她是个傻瓜吧。很可能会登广告，招人补她的缺。这下子，加万小姐该高兴啦。平时她总要炫耀自己比伊芙琳高明，特别在旁边有人的时候：

"哎，希尔小姐，难道你没瞧见这些女士在等着吗？"

---

①圣女玛格丽特·玛丽·阿尔柯克（1647—1690）：法国修女，主张崇拜耶稣圣心。

②墨尔本：澳大利亚南部重要港市。

“希尔小姐，请你提起精神来！”

伊芙琳离开这百货店是不会痛哭流涕的。

可是，在新的家，在那遥远的陌生的地方，情况会多么不同啊！她将结婚——正是她，伊芙琳，人们将尊重她。她不会象妈妈生前那样遭到虐待。她已经十九岁出头了，但即使现在，她有时还会觉得受着父亲暴虐的威胁。她晓得，正是这种感觉使自己心惊胆颤的。在孩子们长大的时候，父亲常常对哈利和欧内斯特很粗暴，对她却不这样，因为她是女孩子。可是近来，他竟吓唬说：要不是看在死去的娘面上，就要教训教训她。如今，再没有人来保护她了。欧内斯特早已夭折，哈利干的是装饰教堂的活儿，几乎成天在乡下奔波。此外，每逢礼拜六晚上，为了钱，总免不了一场争吵，这使她说不出地厌倦。她总是把挣来的工资——七个先令——都给家里，哈利也尽量寄些钱来。但最棘手的是向父亲要钱。他说她老是乱花钱，骂她糊里糊涂，还说，他不会把辛辛苦苦赚来的钱给她滥用；他唠唠叨叨讲个没完，周末晚上，他总是不象样的。但最后，他还是把钱给她，边挖苦地问她，是否打算去买礼拜天的饭菜。她只好尽快奔出家门，到菜场去。她手里捏紧黑皮夹子，在熙熙攘攘的人群中挤过去。当她提着沉甸甸的菜篮，回到家时，已经深夜了。她管这个家是很辛劳的；妈妈去世后，就

得她来照料两个弟弟，务必让他们准时吃饭，准时上学。真是辛苦的家务——艰难的生活——不过，此刻就要离别了，她却有些依依不舍了。

她将和弗兰克一起去开辟新的生活。弗兰克心地善良、性格开朗，又有男子汉气概。她将乘夜班船随他私奔，做他的妻子，同他到布宜诺斯艾利斯①住下来——他已在那里为她准备好一个家了。她十分清晰地记得他俩初会的情景。那时他寄宿在大街上一户人家里，她以前常去那儿。算来不过是几星期以前的事呢。他独自站在大门口，后脑勺上戴着尖顶帽，蓬松的鬈发披垂在前额，衬出一张古铜色的脸。不久，他们相识了。每晚，两人在百货店外面约会，尔后，他送她回家。他曾带她去看《波希米亚女郎》。他俩坐在剧院里前排座位上，她不禁心花怒放，因为她难得坐在这种雅座上的。他热爱音乐，还能哼上几句。人们都知道他俩在谈恋爱。每当他哼起一支姑娘爱上水手的歌儿时，她总有一种莫名其妙的陶醉的感觉。他常开玩笑似地管她叫"小宝贝"。起先，她为有了个亲密的伙伴很激动，随后，渐渐喜欢他了。他会讲许多遥远的异邦的故事。他原先在艾伦公司驶往加拿大的一艘船上，当一名舱

①布宜诺斯艾利斯：阿根廷首都。

②麦哲伦海峡，位于智利南端。

面水手，每月挣一个英镑。他告诉她在哪儿条船上呆过，干过哪些活儿。他曾渡过麦哲伦海峡②，因而能给她讲南美那些可怕的巴塔哥尼亚人的故事。他说，在布宜诺斯艾利斯，他走运了，这次回祖国度假来的。自然而然，父亲窥破了他俩的秘密，不许她再跟弗兰克讲一句话了。

“我知道那些水手是什么货色”。他说。

有一天，父亲同弗兰克吵了一场，从此，她只得偷着去会情郎了。

大街上暮色渐浓。搁在她膝盖上的两只白信封变得模糊不清。一封是给哈利的，另一封给父亲。她最喜欢欧内斯特，但也爱哈利。她注意到近来父亲一天天见老了，他会想念她的。有时，他会显得很慈爱。不久前，她身子不好，睡了一天；他特意为女儿念了一篇鬼故事，还亲自在炉上替她烘面包片呢。还有一次，那时妈妈还在世，一家人到荷尼斯山去野餐。她还记得，那一回父亲为了逗孩子们发笑，故意戴上了妈妈的女帽呐。

出走的时刻迫在眉睫了，她仍然坐在窗口，头依着窗帘，闻着沾满灰尘的窗帘布的气味。窗下，从大街远处飘来街头艺人拉风琴的乐声。她很熟悉那曲调。不过，奇怪的是，偏偏今夜晚传来了这乐声——使她想起了自己对妈妈许下的诺言：保证尽力支撑这个家。她记得妈妈临终前夕的情景：她又呆在客厅那边黑幽幽的小屋里，户

外，传来一支凄凉的意大利乐曲的琴声。父亲给了那拉风琴的艺人六便士，打发他走开。她还记得，父亲昂首阔步踏进病房，骂道：

“该死的意大利佬！闹到这儿来啦！”

当她沉思的时候，妈妈一生悲惨的景象历历在目，震慑了她的灵魂深处——妈妈在平凡的生活中牺牲了一切，结果竟发疯而死。此刻，她浑身战栗，仿佛又听见母亲疯疯癫癫地不断呓语：

“小乖乖！小乖乖”①

她吓得惊跳起来。逃！非逃不可！弗兰克会救她的。他会给她美好的生活，也许，还会给她爱情。她渴望生活。为什么她应该受苦？！她有得到幸福的权利。弗兰克会把她搂在怀里，抱住她。弗兰克会救她的。

北墙码头，一片喧嚣，她挤在摩肩接踵的人群里。他握住她的手。她觉得他在跟自己说话，一遍遍讲着飘洋过海的事儿。码头上挤满了摘着棕色行李的士兵。透过码头棚屋宽敞的大门，她瞥见那黑黝黝的庞然大物，停泊在码头墙边，船舷两侧的舱口闪晃着。她不吭一声，只觉得脸上冰冷发白。她感到痛苦而迷惘，不由得祷告上

①这句原文是“Derevaun Seraun！Derevaun Seraun！”爱尔兰方言，是对亲友等（尤其小辈）亲昵的称呼，意为“我的亲爱的（小宝贝）”。

帝，祈求他老人家指点。迷雾中悠然响起呜咽似的汽笛声，不绝如缕。要是真的走了，明天就会在海上，跟弗兰克一起，向布宜诺斯艾利斯驶去。船票已经预订了。事到如今，他为她尽心出力之后，还能反悔吗?!她惶恐得直想吐，不停地翕动嘴唇，默默地、虔诚地向上帝祈祷。

突然，启航铃噹的一声，她的心怦的一怔。她觉得他抓紧自己的手。

“来！”

刹那间，人间所有的惊涛骇浪在她心头激荡。他在把她拉进波涛中，要把她给淹没了。她双手攥紧铁栅栏。

“来呀！”

不！不！不！决不！她的手狂乱地攫住铁栏。在风涛中，她凄绝地尖叫一声。

“伊芙琳！伊薇①！”

他冲出栅栏，一面喊她紧跟。有人对他吆喝，催他快上船，但他仍在喊她。于是，她对他板起一张惨白的脸，无可奈何地，恰如一只走投无路的动物。她茫然瞅着他，目光中既没有恋情，也无惜别之意，仿佛望着一个陌路人。

① 伊薇是伊芙琳的昵称。

第七章

父性代码的破译——作为作品和本文的《一个短而又短的故事》

一个文学本文的符号学研究，既不完全与传统的解释或修辞分析不同，也不是要替代那些对文学作品的其他反应形式。但是采用符号学方法的评论家，使本文处于有些不同的位置上，特别关注的是不同的本文方面，采用的是适用于符号学分析的批评方法。大多数解释方法，特别关注的是本文的“意义”。阐释学评论家寻找的是作者的或作者意图的含义；新批评家寻找的是“本文”意义的含混性；“读者反应”批评家允许读者创造意义。在意义方面，符号学批评家处在不同的立场上。这样的批评家寻找的是那种能够产生和控制意义的一般或话语的结构。

在符号学的审视下，无论是作者还是读者，都不能自由的创造意义。无论他们作为个人的生活是什么样子，作为作者和读者的他们，都会浸透了各种代码，这些代码使他们的各种交流历险

成为可能，但其前提是设置一些障碍，以限制他们能够相互交换的信息。因此，一个文学本文就不仅仅是一套词汇，而是一个代码网，这一代码网使书页上的记号可以被当作一种特殊的本文来阅读（正如罗兰·巴尔特在《S/Z》一书中所展示的那样，虽然并不一定仅以那种方式展示）。

符号学方法对叙述本文的解码，是以两种简单有力的分析工具为基础的：一方面是故事和叙述话语之间的区别，另一方面是本文和事件之间的区别。故事与叙述话语之间的区别的基础，建立于艾弥儿·本温尼斯特对一些语言（法文和希腊文尤为明显）具有用来叙述过去事件的特殊动词时态的效果进行观察分析之后所发表的观点。（参见《普通语言学问题》第十九章"法文动词中的时态的伴随关系"。还可参见西摩·查特曼的《故事与叙述话语》）；这种时态，也就是简单过去式，强调表述与表述所指的处境之间的关系，叙述与被叙述的事件之间的关系。这是事件的书面副本典型的样式：故事（histoire)或"故事"（story）。本温尼斯特把故事与叙述(discours)或"叙述话语"（discourse）的模式对照起来，在这一模式中，陈述人（speaker）与听者在目前的接触得到了强调。叙述话语是修辞性质的，它与口头说服力有关。故事是参照性质的，它与书面文件资料有关。叙述话语是现在的；故

事是那时的。故事讲的是他和她；叙述话语指的是你和我，我和您的事情。

那么，我们在任何小说本文中，都能发现属于故事性质的某些特征：对行动的记录、对时间和地点的提及以及诸如此类的等等。我们也能找到属于叙述话语的因素：评价、思索、带有作者或至少是叙述人存在（narratorial presence）意味的语言，作者或叙述人心目中是带着一种说服目的去向读者或听叙述者讲话的。当我们得知某人"残酷地微笑了"，我们在动词中主要察觉的是故事，在副词中主要察觉的是表述。一些小说本文，例如D·H·劳伦斯的小说本文，是非常叙述话语化的（discursive）。阅读劳伦斯的一个故事，就是进入到与劳伦斯互通私人信件十分相似的一种个人关系中去。而海明威却似乎经常是在竭尽全力完全地消除叙述话语。这一努力在《一个短而又短的故事》① 中表现得十分明显。

故事与叙述话语之间的区别，与叙述的叙事（recit）和听叙述人所建构的故事（diegesis）之间的区别有着紧密的联系，叙事和叙述人的故事之间的区别往往易被混淆。在这里，我们意在区分一方面作为一种本文的整个叙述本文和另一方面作为事件而被叙述出来的事件这两种事

①该短篇小说的译文已附在此章的后面。——译注。

物。我们可以采用希腊术语diegesis（听叙述人所建构的故事）来表达人物和事件的系统，简单地使另一术语英语化，变为recital（叙事）；或者在我们意指语词时，就用“本文”，在那些语词催促我们作为小说去创造时，就用“叙述人讲述的故事”。

我们可以把本文本身分析成故事和叙述话语的组成部分，但也可以把本文放在与叙述人讲述的故事的关系中加以考虑。我们当作小说理解的那些本文的一种首要性质，就是它们产生一种听叙述人所建构的故事的顺序。这种顺序具有一种令人震惊的独立于本文的性质。简言之，人们一旦讲叙出一个故事，这个故事就可以用一套完全崭新的词语，以一种可以辨认的形式再创造出来——比如，用另一种语言，或用完全不同的另一种媒介再创造出来。这对于分析具有深刻的含意。让我们来深入分析一下其中的一些含意。

一种小说的听叙述人所建构的故事，不仅从本文的语词中汲取营养，而且还从与它最近的文化和它的文学传统中吸取营养。英语中“很久很久以前”(once upon a time)这几个有魔力的词，总是能启动一个具有相当大推动力的机器，这个机器一旦开动起来，要是不用同样具有魔力的“打那以后，他们就幸福地生活着”(they lived happily ever after)或某些类似的短语就很难停

下来。“现实主义”叙述的叙述人所讲故事的过程，也是如此地执着。《一个短而又短的故事》，通过它在海明威的一个更大的本文（《在我们的时代里》）之内的位置，以及一些关键语词——帕多瓦、抬上、探照灯、值班、手术、前线、停战——使我们能够充实叙述人所讲故事所要求的有关军队医院、护士、士兵以及第一次世界大战的一些关键概念。

这一过程非常关键，我们也许应该停下来探究其含意。书页上的字不是故事。本文不是听叙述人所建构的故事。故事是由读者通过一种推理过程，用书页上的词构造起来的，这一推理过程，是一种可以学会和熟练化的技巧。读者的角色，从某种意义上说是创造性的，（没有这种创造性就不会有任何故事的存在），但这种创造性也受到推理规则的约束，这些规则对读者构造的合理性设置了界限。当然，任何解释上的争论，都可能被合情合理地带回到“书页上的词”中去，但这些词从来也不宣告它们自己的意义。同讲演的关键相反，写作的关键在于读者讲出书面上的词，那些词是作者所放弃了的。对这种情况的敏感，在印刷术产生的早年，激发了作者们为他们的书写许多种类的“跋”。那些作者们感到他们的书不会讲话，可能会有其他人替它们讲话。

因此，我们在阅读一段叙述时，就会按照为我们所内化了的代码，将一个本文转换成一种听叙述人所建构的故事。这只不过是正常阅读过程的叙述翻版。正如E·D·贺希最近（在《写作的哲学》〈芝加哥，1977年〉，第122—123页）所提醒我们注意的那样，关于阅读的几乎一个世纪的研究（1894年比内特和亨利，1966年费伦鲍姆，1967年萨奇斯，1970年约翰生·莱尔德，1975年利维尔特和凯姆披恩，以及1975年布鲁尔——在贺希的写作中可以找到具体的引证），告诉我们记忆力所储存的，不是本文中的词而是本文中的概念，不是能指而是所指。因此，当我们阅读一个叙述本文时，我们把它作为一个叙述者所讲的故事来加工它。我们要是重述这个故事的话，就会用我们自己的词语。诗和小说之间的区别，仍然是在一个有用的区别限度之内，这一区别的基础，是诗和小说各自的概念，即诗在本文的语词中象纪念碑般的固定不动，因此诗是不能翻译的；而实践证明，小说有着极大的可翻译性，因为小说的关键，不是它的语言，而是它的听叙述人所建构的故事的结构。当小说接近诗的条件时，其准确的语词就变得更加重要；当诗移向叙述时，其独特的语言的重要性也随之而减少了。

因此，在阅读小说时，我们实际上是把本文

翻译成一种听叙述人所建构的故事，用叙事单位（人物、场景、事件等等）代替语词单位（名词、形容词、短语、从句等等）。我们还完成了其他变化。我们组织所接受的材料以便使之便于记忆，这意味着我们尽可能地使之系统化。在我们建构听叙述人所建构的故事的系统时，时间以一种统一的速度流逝着，事件按先后顺序发生；人物和地点有着人们所期待它们的性质——除非本文作了另外的指定。一位作家可以把艾菲尔铁塔安置在芝加哥，但除非我们被告知了此事，我们总是会以为艾菲尔铁塔下的场景发生在巴黎——这个巴黎具有我们文化图式上的巴黎所具有的一切特征。

地点和带有可辨认的专有名词（拿破仑、滑铁卢、百老汇）的其他实体，都将进入被文化代码化了的听叙述人所建构的故事。然而，一个叙述本文所讲述的事件，将以一种时间先后顺序的结构为基础，同一种句法代码相符合，而得到储存。本文可以用任何顺序来表现构成故事的事件，一下子扎进事件的中心，或完全从头至尾地跟随着事件的发展，但是听叙述人所构成的故事，总是力图按时间先后顺序的结构安排事件。本文为了自身的目的，可能把一分钟的时间扩展成许多页数，或者把若干年的时间塞进仅仅一个句子里。但是，在听叙述人所建构的故事的时间

中，几分钟还是几分钟，若干年还是若干年。简而言之，本文可以愿意讨论什么就讨论什么，可是听叙述人所建构的故事一旦开动起来，没有任何本文可以完全控制它。“麦克白夫人有几个孩子？”不单单是一个天真无知的解释者的疑问，而是听叙述人所建构故事的冲动的一种正常表现。凡是在作者和本文津津乐道和含糊其词的地方，读者就需要肯定和关闭，以便用本文材料完成听叙述人所建构的故事。从这种兴趣所在的矛盾冲突中，产生了许多现代作家都在利用的那种张力。

符号学家们采用了读者的这种听叙述人建构故事的冲动，并把它作为一种构造结构的原则而建立起来。听叙述人所建构的故事的结构逻辑，为我们研究本文策略，提供了一种规范和水准标点，使我们能够探索本文和听叙述人所建构的故事之间的对话，寻找本文为了自身的目的，改变它的方式以控制听叙述人所建构故事的材料的重点。发现感情和意图的各种关键，都可以在这些重点中找到。本文是不是象着了魔式的总是回到听叙述人所建构故事历史中的一段中去？本文是不是为了达到自己的推论目的就扰乱听叙述人所建构的故事的顺序，以讲叙一些重要的事情？本文是不是省略了一些听叙述人所建构的故事的惯性认为重要的事情？本文是不是改变了它对听叙述

人所建构的故事中事件的观点？本文是不是隐藏了什么事情？本文是不是通过其叙述语言的修辞学推动评价？由文化和传统的重压以及记忆本身的需要，所推动着的听叙述人所建构故事的平静惯性，为标出本文策略提供了一个稳定的背景。我们在美学上雄心最大的本文，将是那些感到最有必要将其自己的标记印在听叙述人所建构故事的过程之上的本文。

海明威的《一个短而又短的故事》，呈现得缄默异常。被热拉德·热奈特称为“行为主义的”众所周知的海明威风格，似乎是在埋没自己，为我们提供了一种纯粹的听叙述人所建构的故事。少男与少女相识，象好莱坞人曾经说的那样“讨人喜爱地相识”了，他们陷入情网，成了情人，计划结婚，但战争的变迁迫使他们分离，他们无法抵抗的力量终于导致了他们的失败。这是一个故事，难道不是吗？一个半自然主义的生活片断，它几乎象童话故事那样地开头（“很久以前在另一个国度里……”），它以对童话故事程式的否定结尾（“他们从此之后就痛苦地生活下去”），这一否定难道不正是宣告了本文的现实主义或自然主义的身分吗？但是这里在生活的片断的开放性形式和童话故事干脆利落的结尾之间，已经存在着一种张力，如果我们比较一下听叙述人所建构的故事的时间进展与本文的运动，

这一张力会得到最明显的表现。我们画一个图表，把听叙述人所建构故事的时间的小时、天数和星期，与本文的段落对照起来，就可以粗略地进行这一比较。进度最慢的段落有第一段：一个晚上；第三段：去大教堂；最快的段落有第四段：他在前线的时间；第六段：露兹在波代诺内的时间；和第七段或最后一段：这一段用“永远也不会”这个词把露兹带到无限那一点上。这样，叙述在整个故事里，始终是在增大速度，通过在最后一段采用表示无限的语词，获得了达到极点的效果。本文只要轻而易举地列举少校没在春天娶露兹就足够了，但是本文感到很有必要强调少校也“没在任何其他时候”娶露兹，正如本文感到很有必要在下面一句话中用“永远也不会”这一词一样。这里进行着某种惩罚性的活动，因为叙述话语似乎是在向人物进行报复。为什么呢？

在回答这一问题之前，我们先来考虑一下本文听叙述人所建构的故事（text/diegesis）关系的其他特征，将不无裨益。从第一段开始，人们就会注意到听叙述人所建构的故事中的两个主要人物一个在本文中有名字，而另一个总是用一个代词来表示的。为什么会这样呢？当我们把这一细节同本文——听叙述人所建构的故事关系的其他特征相互联系起来时，答案就出现了。正如

我们已经论述的那样，本文是缄默的，就好象它也不愿意“在那一段容易讲胡话的时间里泄露出什么事情”似的。但本文对一些事情比另一些事情更缄默。在第一段里，男主人公在第一句话中就被引入了故事。露兹却出现在第五句里。她坐在床上时，本文告诉我们，“她在炎热的夜晚显得凉爽、清新　”这一关心她体温的信息有什么意义呢？她毕竟是护士，他毕竟是患者。实际上，这根本不是她感觉怎样的信息，而是她在他的眼中是什么样子的信息。本文对他自己感觉如何保持着完全的缄默，尽管本文暗含着他发觉她的凉爽很有吸引力的意思。在她眼中他是什么样子，或她对他有何感想，都被认为是没有什么关系的。这是一种有选择的缄默。我们看他的眼光是主观的，（正如人称代词所暗示的那样），而我们看露兹的眼光，要客观得多了，（正如专有名字所暗示的那样）。第一段落的最终含义，是他们就在彼时彼地同床共枕了。但缄默的本文，把弥合听叙述人所建构的故事的这个小小间隙的任务交给了读者。

这种本文所采用的叙事视角的问题，如果应用罗兰·巴尔特所采取的一种石蕊试验的话，就会变得更加清楚。如果我们用第一人称代词代替第三人称代词重写本文的话，我们就能看出，我们是否在处理巴尔特称之为“个人系统”的一种

隐藏的第一人称叙述（参见《形象—音乐—本文》，“叙述的结构分析引论”，第112页）。在《一个短而又短的故事》这个例子里，两个第三人称人物显然具有相同的重要性，因此，我们必须两次改写故事，以发现我们所想要知道的东西。实际上，只要改写前两个段落，问题就可确定地解决了，下面我就将这前两段在这里改写一下：

改写过的《一个短而又短的故事》的前两段——“我”被换到“他”的位置上：

> 帕多瓦一个炎热的晚上，人们把我抬上屋顶，在那儿，我可以鸟瞰全镇。烟囱喷出的烟在天空中飘荡。过了一阵，天黑了下来，探照灯亮了。其他人拿着酒瓶子下去了。露兹和我能听到他们是在下面的阳台上。露兹坐在床上。她在炎热的夜晚，显得凉爽、清新。
>
> 露兹一连三个月都值夜班。他们很乐意让她值夜班。他们给我动手术前，露兹替我做好上手术台的准备，我们俩人开了个朋友或灌肠剂的玩笑。进行麻醉时我紧紧憋住气，生怕自己在那段容易讲胡话的时间里，泄露出什么事情。我

能拄着拐杖行动后，我总是为病人量体温，这样露兹就用不着下床了。那里只有几个病人，他们都知道此事。他们都喜欢露兹。我穿过走廊回来时，心里想着躺在我床上的露兹。

相同的两段——“我”被换到露兹的位置上：

帕多瓦一个炎热的晚上，人们把他抬上屋顶，在那儿，他可以鸟瞰全镇。烟囱喷出的烟在天空中飘荡。过了一阵，天黑了下来，探照灯亮了。其他人拿着酒瓶子下去了。他和我能听到他们是在下面的阳台上。我坐在床上。我在炎热的夜晚，显得凉爽、清新。

我一连三个月都值夜班。他们很乐意让我值夜班。他们给他动手术前，我替他做好上手术台的准备，我们俩人开了个朋友或灌肠剂的玩笑。进行麻醉时他紧紧憋住气，生怕自己在那段容易讲胡话的时间里，泄露出什么事情。他能拄着拐杖行动后，他总是为病人量体温，这样我就用不着下床了。那里只有几个病人，他们都知道此事。他们都喜欢我。他穿过走廊回来时，心里想着躺

在他床上的我。

"我"可以十分完满地换到"他"的位置上，而"我"却不能这么完美地换到"露兹"的位置上。在后一段改写中，第一人称本身带有一种令人吃惊的不连贯性，闯进了叙述话语之中，因为前面的一些句子似乎是出自男病人的视角。这种强调在第一段的最后一句中得到了更大的加强，建构起那句话是为了表示她在他眼中是什么样子，而不是她在她自己看来是什么样子。甚至更荒唐可笑的是，后一段改写中第二段落里的最后两个句子，在那两个句子里，第一叙述人称告诉我们，人们是多么地喜欢她，最后还描写了他想到她时的情形。在这个改写中，洞察目光的角度和个人的语态之间的张力简直是太大了。叙述话语失去其连贯性。但前一个改写却是完全连贯一致的，因为其中的语态和洞察角度相吻合。这两段的确从头到尾都是他的叙述。本文原文的第三人称叙述是一个伪装，是本文为了自身的修辞目的蒙上的一个拟客观性的面具。

正如我所讲的那样，这一本文的叙述语言，具有明显的缄默特征，但本文的这种缄默同听叙述人所建构的故事里的某种喋喋不休，产生了鲜明的对照。他当然不想"泄露"什么，但他们却想让"每个人都知道"他们俩之间的关系。暗

示：是她想要这件事传开去的。本文中绝对没有任何直接的叙述话语，但是却有两个段落专门描写信，有一个段落详细描述了一场争论。我们在这里也同样发现了缄默不语同喋喋不休的并列。他在前线时，露兹给他写过好多封信。她的信很清楚是赘语重复和夸大其辞的。叙述话语的风格一讲到她的信时，就异乎寻常地起了变化，用了很多连接词——这甚至在海明威那里都是很少见的。"信中写的都是医院啊，还有她多么地爱他啊，还有没有他怎么怎么不能过活啊，还有夜晚她是多么多么地思念他啊。"（重点号由我所加）。重复多次的"怎么"，夸大其辞的"不能"和"多么多么"以及所有那些"还有"，甚至不用直接引语暗示出一种倒霉的文体。首先，它们表现出缄默性方面的一种不祥的缺乏。

本文中没有表现那场争吵，但本文却至少是部分地为我们总结出引起这场争吵的"协定"。这个"协定"以一系列条件的形式出现，为了能同露兹结婚，他必须满足这些条件。令人奇怪的是，这些条件不仅仅是作为他们不言而喻他将要做或不去做的事情而提出来的，而且还是作为他想要或不想要做的事情而提出来的。他不想"见朋友或在美国的任何人。找份工作结婚，仅此而已。"他不想吗？他不想见任何一个人吗？本文在这里似乎以一种最奇怪的方式传达着听叙述人

所建构的故事的信息。这不仅是缄默，而且是讽刺了。这种暗示十分明显，即他受到了胁迫，被逼迫得太狠了，他的男子气概甚至还遭到了凌辱。要是在露兹身上也附加了什么条件的话，我们起码没有听到。

终于，最后一封信寄到了。本文在传达这封信时，明显是让露兹的散文又一次以压倒优势占了上风，讲述他们关系的“少男少女”性质时所反复重复的那糟透了的短语“少男少女”，以及那极端地夸大其辞的不和谐音调“完全出人意外地预期”完美地表现出这一点。她言行不一。她真正的可恶之处在前面保持缄默的本文中曾得到充分的暗示，在这里，由于其丑陋的叙述话语，同她背信弃义的行为相得益彰而暴露无遗。

但当她发现了她自己光辉灿烂的拉丁人之爱的时候，他是怎样表现的呢？什么也没有说。本文保持着我们现在可以看得很清楚的男性特有的缄默。他喝酒了吗？他见朋友了吗？或者他见任何人了吗？他想吗？这些我们都不得而知。然而，我们所知道的，只有他在林肯公园里乘车时的不检点以及其后果。当然了，本文由于其过于宽宏大量和男子气概而没有讲这应该归罪于露兹，但我们知道这应该归罪于她。她彻底伤了他的心，“不久之后”，那位女售货员伤到了他的更加致命之处。叙述话语结束时，他们两个人都很

不幸，但叙述话语很清楚地表明露兹是这场不幸的动因。

这使他成为什么呢？那还用问，当然是病人了。他总是被人抬来抬去，被注入灌肠剂，让人动手术，被派往前线，送回家，什么都不想要，读信。他开头就受了伤，最后还是受了伤。这是一个彻头彻尾的美国型牺牲品：彬彬有礼，缄默不语，只是在等待着他自己发生什么意外事件而已。如果他的那些意外事件，都以女人的形式出现又怪谁呢？到底应该怪谁呢？这是谁的叙述话语，谁的故事，谁的听叙述人所建构的故事，谁的世界呢？这一切都是爸爸的，这一教训告诫整整一代男性读者，要做好进入尘世的准备。在那里，男人可能是你的朋友，而女人则一定是你的敌人。

故事甚至在字面意义上，都让其男主人公由于同女人接触，而在性方面受到创伤。从帕多瓦的床上到林肯公园出租车上的后座，我们的主角，从一个创伤被带到另一个创伤。我们从未听到他的语态的音调或他的散文的声调。我们并没有必要非要听到不可。本文在为他讲话。本文的语态就是他的语态。本文的缄默也是他的缄默。在这方面，我们应该再来读一遍第二个段落中的一小段“……他们俩人开了个朋友或灌肠剂的玩笑。进行麻醉时他紧紧憋住气，生怕自己……”

在第二句的这一点之前，我们一直都没有意识到，话题已经变得同前一句结尾时不同了。嘴上沉默寡言的语言同直肠的不腹泻行动语言恰恰吻合。多言癖同腹泻一样让人感到难堪。灌肠剂就是敌人，“在那段容易讲胡话的时间里，泄露出什么事情”（把这句话讲完），同从消化道的另一端毫无保留地排泄粪便一样糟糕。正如海明威在另一场合中所说的那样：“只要你讲它，你就会失去它。”

这一讨论的目的，是为了说明本文通过对于无论是言语过多还是排泄过多这两种情况的同样或同等的苦恼，揭示出隐藏在本文的缄默散文风格后面的原则。那么，这就是一种以实在得令人奇怪的方式，所表现的肛门式的缄默风格。通过这种风格，本文向我们展示了一个有关妇女的教训。露兹首先给了我们缄默的主人公一帖实实在在的灌肠剂，然后又用迫使他放弃饮酒、朋友和生活中一切乐趣的方法，象征性地阉割了他。来自闹市区的那个女售货员，只不过是对他已经在象征意义上受了重伤的性欲，给予了致命的一击而已。

直到这里，我们一直在进行符号学分析，现在我们可以将它更准确地同新批评的注释性分析区分开来。要做此区别，我们必须首先承认这两种分析方法，在某些解释表示上有许多共同之

处。我们还必须应该认识到，不可能有两种符号学分析或两种新批评注释性分析是完全相同的。两种分析方法的主要不同点，可以追溯到它们对于研究对象的不同的概念：对于新批评来说，其研究的对象是作品；对于符号学来说，其研究的对象是本文。我们把《一个短而又短的故事》作为一个作品，一定会认为它是完整统一的，它已经被创造成一个美学客体，一个语词的形象。这方面在教学中的含意是非常重要的。

一个把《一个短而又短的故事》作为“作品”来解释的学生，处于一个很有趣的位置上。同海明威的早期故事一样，这个故事也是对表现男性人物有利，而对表现女性人物不利。实际上，故事十分明显地暗示出对于男性有利的事情和对于女性不利的事情。故事通过把某些特征纳入到一种价值结构中去的方法，做到了这一点，正如我们的符号学分析所展示的那样。善良忠诚，缄默寡言的男性人物，通过叙述话语隐蔽的第一人称角度和叙述话语的风格以及那些价值的

控制力，以至故事最深处的愤怒，被转化成我们会以为是出自一个纯粹不受个人情感影响的艺术家之手的、沉着冷静、优雅精确的散文。

这个故事后面毫无疑问地隐藏着一种愤怒，我们后面很快就会把注意力转到这种愤怒上来。眼下，我们必须暂时再继续探讨一下那个学生的处境，他面前有一个以作品形式出现的故事等待着他去解释。“学生”这个概念，是那些超验抽象观念中的一个，我们为了方便而接受它们，但往往要为此而后悔。我们通过提醒自己，学生中至少有两种性别这一点，而开始分析学生这个概念。现实中的学生，以不同的方式阅读这个故事。大部分男学生同情男主人公，而对露兹却持严厉的批评态度，的确正如叙述话语所要求他们的那样。许多女学生试图把它作为一个同情露兹的故事来谈，把事件的发展归咎于男青年的“软弱”或者世界所处的状况。这种解释有存在的可能，但这种解释在本文中找不到充分的支持。这样，女学生要么“误解”这一作品（也就是说，她只能提供这两个解释中本文根据不足的一个解释），要么接受对于她作为一位女人的自尊心的又一沉重打击。妇女在一个竞争性很强的班级里，面对这个故事时，往往要被置于不利的地位。妇女们实际上是处于一种双重束缚之中。

用新批评的标准来看，叙述人是非个人的、

可依靠的。我们所具有的一切，就是书页上的语词，这些语词向我们讲叙了一个不值得真诚老实的男青年去爱的一个多嘴多舌，背信弃义的女人的故事。但符号学分析已经对这一观点提出了不同的解释。如果把这个故事作为表现一个听叙述人所建构的故事的本文，那这个故事是很不完整的。听叙述人所建构的故事中有间断，本文中有缄默寡言之处，另外还存在着一种受到高度控制的隐蔽的第一叙述人称。本文中还有愤怒和复仇的迹象，这些迹象暗示出躲在书页上语词背后的，是一位同我们一样带有偏见和缺陷的人，而不是一个不受个人感情影响的、无所不知的作者。

作为一个本文，这个故事同其他的本文相关联：同与它决无共同之处的童话故事相关联，同其他背信弃义的故事相关联，（象《特罗伊勒斯和克丽西达》一样，在这个故事里，希腊人狄奥米底斯扮演了意大利少校的角色），还同海明威的《在我们的时代里》处在这个故事前前后后的那些其他故事相关联。但是，我们必须把这个故事，看作处于海明威的那些表现十分类似的听叙述人所建构的故事材料的一套特殊本文之中的一个本文。按时间顺序排列，这些本文有《个人简讯》（扬与曼，《海明威手稿》〔大学公园，宾西法尼亚州，1969年〕，11C），《在我们的时

代里》（巴黎，1924年）的第十章，以及最终在1929年作为《永别了，武器》而发表的那部小说的各种草稿。所有这些本文都产生出一种以一所意大利医院的一个护士为中心的听叙述人所建构的故事。从海明威的书信以及包括对主要当事人的采访报告的各式各样的其他本文中，我们还能创造出另一个听叙述人所建构的故事。在这个听叙述人所建构的故事中，一位名叫欧内斯特·海明威的十九岁的美国红十字会工作人员，在米兰的一家医院，与一位名叫阿格尼丝·汉纳·冯·库罗斯基的二十六岁的美国女护士相识并坠入了情网。她称他为"小少年"，他称她为小少年夫人。她在一次流行性感冒严重流行时，志愿去佛罗伦萨服务，海明威给她写过许多封信。（"他每天都给她写一封信，有时一天写两封。只要在她的工作职责允许，有可能的话，她就给他回信。〔卡洛斯·贝克，《欧内斯特·海明威》，纽约，1980年，第71页〕）当在另一流行病爆发，她去帕多瓦附近的特拉未索帮忙时，他们继续通信。他在意大利四处旅游，他身上所负的伤，使他不能回到前线。他在离开意大利回美国之前，又去看望过阿格尼丝几次。

他在写给他的朋友比尔·史密斯的信中描述过其中的一次拜访。

听听我找到了一个什么样的姑娘：最近，我一直在喝酒，大约一天十八个马丁尼酒，四天前，我出院了，开小差，驾驶着卡车颠簸了二百英里到前线去看望一些伙伴们。当官的都在皇家警备炮兵部队。英国人在帕多瓦外面。他们的炮兵连在休息。我在那玩得高兴极了。我们还用了军官车，我开着车去追赶上校的战马。彻底追上了。

比尔，听我继续讲。我们把军官车一直开到特拉未索。夫人（阿格尼丝·冯·库罗斯基）在那儿的一家战地医院工作。她听说我开始喝酒了，她训斥我了吗？没有。

她说，“小少年，我们将成为伙伴。因此，如果你要喝酒的话，我也要喝。喝的量可是要一样多的啊。她搞到一些该死的威士忌酒，直接从酒瓶里倒出来，她除果酒外从未喝过任何烈酒，我知道她对烈酒有何看法。威廉，这一招儿使我突然停止了喝酒。比尔，她是那样好的一个姑娘，感谢上帝，我被钩住了，所以我认识了她。他妈的，我的确不知道她在那个野蛮的斯坦身上到底能看出什么好来，但由于某种十分幸运

的关注目光，她爱上了我，比尔。因此，我打算回到美国，开始为公司工作。阿格说我们一起受穷将会过得很痛快，因为我们都曾单独受过几年的穷，而且又都总是或多或少地快活过，我想我们能做到这一点。

所以，现在我所需要做的一切，就是找一份工作能挣到起码够两个人生活用的工资，存下够六个星期左右用的钱，就北上找你作傧相。为什么不呢？伙伴，我仅仅还能活五十年，我不想浪费任何时间，我不同那个女孩子在一起的每一分钟都是浪费。（卡洛斯·贝克主编，《欧内斯特·海明威书信选，1917年—1961年》，纽约，1981年，第20页）

当欧内斯特·海明威一九一九年一月从热那亚离开意大利时，这桩浪漫恋爱，在性欲上还尚未完全实现（按照阿格尼丝·冯·库罗斯基她本人说话和在《海明威的第一次战争》〔普林斯顿，1976年〕中反映这件事的迈克尔·雷诺兹的最佳判断，以及在《欧内斯特·海明威整个一生的故事》〔纽约，1969年〕中讨论过这些事件的卡洛斯·贝克的看法。）实际上，海明威回家时，相信一旦他找到一份足够两个人安身立命的

工作，阿格尼丝就会回来同他结婚。我们很难确定她当时是怎么想的。

回家之后，欧内斯特访问了许多朋友，参加了许多宴会。在他父母家的一次这类的宴会之后，欧内斯特和他姐姐在关门时，被两个失去知觉的朋友的身体绊了一跤。他们俩一致认为“这些意大利式的欢宴已经办得过了头”。当阿格尼丝一九一九年三月的一封信寄到时，海明威尚未找到一份固定的工作。海明威的姐姐玛丝里妮这样描写了这件事。

> 欧尼一连好些天都在等信。他等得脾气烦燥，坐立不安。后来，信来了。他读过信后就上床休息了，他真的病了。我们刚开始不知道欧尼怎么了。他对医药治疗没有任何反应，他一直在发烧。爸爸很为他担心。我上楼走进欧尼的房间，去看看我是否能帮他做些什么。欧尼把那封信塞给我。
>
> “读读吧，”他从痛苦的深渊中挣扎着说。“不。我会告诉你的。”然后他就把脸转向墙壁。他病了好些天，但他再也未提及过那封信。
>
> 欧尼告诉我，阿格不打算回美国了。她要嫁给一个意大利少校。

过了一段时间，欧尼感到好了一些。他又同他的朋友一起出去玩了……（玛丝里妮、海明威，《在海明威家里》，波斯顿，1962年，第188页）

到了四月底，欧内斯特恢复得差不多了，他在一封写给红十字会老伙伴的信中，嘲笑了他的处境："我是自由人了！这包括了他们所有的人，并且还包括了阿格尼丝。我的上帝，伙伴，你不相信我会结婚、会安身立命吧？"（贝克，《书信选》，第24页）。但在那之前，他写信给另一个意大利护士埃尔西·麦克唐纳，"告诉她这个消息，另还再加一句，当阿格尼丝回家路上在纽约上岸时，他希望她能一跤绊倒在码头上，把她的几颗门牙都磕掉"（贝克，《欧内斯特·海明威》，第81页）。

六月份他又收到阿格尼丝的一封信，信中她告诉海明威，她的那位意大利中尉（他的实际军衔）的贵族家庭拒不同意这门亲事，因此，她回家时毕竟还将独身一人。欧内斯特没有回这封信，但他写信给救护车队的一个伙伴告诉他这件事：

昨天接到阿格从罗马写来的一封很悲哀的信。她同她的上校闹翻了。她的精神状态糟糕透了，她说我应该感到，

> 她对我所做的一切得到了、都得到了报复。可怜透了的女孩子。我为她非常难过。但没有任何我可以做的事，我曾经爱过她，可是她欺骗了我。我并不怪罪于她。但是，我开始对她的记忆变得麻木不仁。我用痛饮和与其他女人交往的办法去烧毁这个记忆，现在它已经消失了。（贝克，《书信选》，第25页）

这个我们从各式各样的本文中建构起来的听叙述人所建构的故事仍然没有完成。它还继续了一段时间。欧内斯特娶了一个大约和阿格尼丝同龄的女人，搬到巴黎去住，主要靠她的收入生活，在此之后，他写给阿格尼丝一封友好的信，他一九二二年十二月收到了一封友好的回信：

> 你知道我们之间同志情谊的结束方式总是有一些凄苦的味道……无论如何，我总是相信最后一切都会变得好起来，而你会意识到这是最好的方式，正如我敢肯定你一定会相信的那样，你现在已经有了哈德利。（贝克，《欧内斯特·海明威》，第136页）

几个月后，他写出了一个短文集子中其中的一份

草稿，这些短文后来在一九二四年作为《在我们的时代里》而发表。在最后一稿交到巴黎的三山出版社之前，他开始写一份称为《个人简历》的草稿。一个铅笔的抄稿仍存在于海明威的文件里。在菲利蒲·扬和查尔斯·曼对海明威手稿的分类中，它被描述成以下列词语开头："米兰一个炎热的晚上，人们把我抬上屋顶"（《海明威手稿》，第11页，C）。在发表的书中，这个草稿被改写成第三人称。它出现在《在我们的时代里》的"第十章"，它实际上同我们所知道的那个《一个短而又短的故事》相同，但在这一稿中，护士被称作阿格，而不是露兹，而医院的地点是在米兰而不是在帕多瓦。简而言之，这个本文为我们所提供的听叙述人所建构的故事，比起后来的那一稿来，要更近似于我们从书信和其他文件中，可以为欧内斯特·海明威自己建构出来的听叙述人所建构的故事。当安排《在我们的时代里》在美国出版时，原来《在我们的时代里》的短文被用来分隔新书中的长故事，原来短文中的两篇还被提高到了故事的地位。就这样，第十个短文变成《一个短而又短的故事》，阿格变成了露兹，米兰变成了帕多瓦，义卖市场变成了闹市区百货商店。海明威说，做这些变动是为了避免可能的诽谤罪起诉："阿格是诽谤性的，因为它是阿格尼丝的简写"，他写信给麦克斯威尔·帕

金斯说（信中讨论了他一九三八年出版的短篇小说集——参见贝克，《书信选》，第469页）。

海明威开始一篇题为《与青春一道》的小说时，依然在郁闷地沉思着这一事件。在这个小说中，作者继续跟踪主人公尼克·亚当斯，从救护车司机到“同一位名叫爱格尼丝的护士的恋爱事件”的各种历险（贝克，《欧内斯特·海明威》，第191页）。这一手稿在第二十七页就中止了，尼克仍旧在一个目的地是欧洲的部队运？机构中做事。然而，海明威仍旧在郁闷地沉思着他青年时代的这一事件，直到他最后在《永别了，武器》中，把阿格尼丝转变成凯瑟琳·巴克利并且让她永远地安息了。

有多少本文就有多少听叙述人所建构起来的故事。我们能对它们说什么呢？首先，很清楚，我们不是在与一个建构美学整体的不受个人感情影响的艺术家打交道，在这里，我们遇到的是一位固执的人，他在试图创造将被当成作品的本文，利用他一生中最痛苦的一个事件作为他的材料。在我们的听叙述人所建构的故事中的地点，由米兰转变成帕多瓦，而其他一切都没有任何变化，我们作为解释者该怎样理解这一点呢？每个意大利城市都有一个大教堂。地名帕多瓦或米兰的名字，是要以其明显的特性，产生罗兰·巴尔特称其为“真实的效果”，尽管准确是哪个城市

并不重要。当然，小说的听叙述人所建构的故事有着现实很少具有的整洁性，以及远远超越了各种事件的情欲（而情欲是从那些事件中衍生出来的）。需要在真正是“少男少女”浪漫恋爱中加入情欲，这一点现在是很引人注目的。露兹关于“少男少女之爱”的那些话语，出自一个躺在床上等待的人之手是荒唐的，因为此时，她的跛脚情人正替她做医院的工作。作为阿格尼丝·冯·库罗斯基的这些话语——实际上它们可能是也可能不是她的话语——它们确实是准确无误的。

我们还能注意到在真实生活中，少年并没有回前线；而实际上，却是她回到了前线，她志愿去帮助护理一场流行病的工作。他写信给她的频率至少同她写信给他的频率是一样的。有一次，她一批就收到了他写给她的五封信（贝克，《欧内斯特·海明威》，第71页）。淋病当然明显是一种虚构。淋病这个词使欧内斯特的父亲如此震惊，他把他的那些册《在我们的时代里》寄回给出版商，宣称他“不能在他的家里容忍这类污秽”。关于“朋友或灌肠剂”，我们只能猜测了。

海明威创造的本文响应了一种双重意图。它想成为艺术，想成为自身完整自足的一个作品。但它同时也想重写生活，使其代理主人公比起作者本人来要成为一个更为成功的情人，更为活跃

的士兵和更为惨重的牺牲品。

这一切将给文学本文的评论家、教师和学生以什么样的启发呢？我希望这一切将使他们变得多疑而灵活。我选用海明威的这个故事来讨论，因为它的确是一个短而又短的故事，我还是在作本科生时第一次读过它，现在我对它还很感兴趣。我开始研究它时，一点也不知道我将会有什么发现。我首先进行分析，然后才摘了引证。我的作品仍未完成。我自己的本文还是不完整的。就这样吧。我的目的也许仍然没有达到，但为了避免我的目的被人误解的危险，让我在这里再一次陈述一遍吧。

我并不是建议我们应该抛弃从新批评那里学来的批评独创性。我当然不会放弃我自己的批评独创性。我非常想到建议的是，我们应该把小说当作为充斥着代码的本文来研究，而不是作为正式的人工制品来研究。在我看来，与注解分析方法相比，符号学分析方法能够给予评论家、教师、学生和读者以更广阔的思索领域，更多的自由和更大的责任。海明威的这个作品本文既不是有史以来最伟大的故事，也不是个糟糕的例子。这个故事在小规模上是一切小说的模型——比创造了它的人要好一些，因为他费了很大的劲才使故事成为那个样子，但是，故事仍有缺陷，它仍是一个需要经受考验和权衡的传达对象，而不是

一个应该受到礼膜拜的偶像。因为一切形式的偶象崇拜，无论崇拜的是神，还是崇拜的是人，还是崇拜的是文学作品，最终总是给我们以一切教训中最糟的一个教训：屈下膝，低下头。而这个时候，正是我们必须自由而毫无顾虑地考察我们面前的一切，以便用我们自己的批评劳动去创造优异于我们自己的事物的时候。

附：海明威短篇小说

一个短而又短的故事

帕多瓦一个炎热的晚上，人们把他抬上屋顶，在那儿，他可以鸟瞰全镇。烟囱喷出的烟在天空中飘荡。过了一阵，天黑了下来，探照灯亮了。其他人拿着酒瓶子下去了。他和露兹能听到他们是在下面的阳台上。露兹坐在床上。她在炎热的夜晚，显得凉爽、清新。

露兹一连三个月都值夜班。他们很乐意让她值夜班。他们给他动手术前，露兹替他做好上手术台的准备；他们俩人开了个朋友或灌肠剂的玩笑①。进行麻醉时他紧紧憋住气，生怕自己在那段容易讲胡话的时间里，泄露出什么事情。他能

①在英文中，灌肠剂（enema）一词同敌人（ememy）一词的音十分相近。——译注。

拄着拐杖行动后，他总是为病人量体温，这样露兹就用不着下床了。那里只有几个病人，他们都知道此事。他们都喜欢露兹。他穿过走廊回来时，心里想着躺在他床上的露兹。

他返回前线前，他们俩一起去大教堂向上帝祈祷。大教堂里光线昏暗，一片寂静，另外一些人也在那里祈祷。他们想结婚，可是连出结婚预告的时间都没有，另外，他们俩人谁也没有出生证。他们觉得就象结过婚似的，但是他们想让每一个人都知道这件事，他们想这样做，他们不能失去这次机会。

露兹写给他好多封信，直到停战后他才收到这些信。一大捆共十五封寄到了前线，他把那些信按日期整理了一下，就一口气通读了一遍。信中写的都是医院啊，还有她多么地爱他啊，还有没有他怎么怎么不能过活啊，还有夜晚她是多么多么地思念他啊。

停战后他们俩决定，他应该回家乡去找个工作，这样他们才能结婚。等到他找了一份象样的工作，能去纽约接她时，她再回家。不言而喻，他将不喝酒，不见朋友或在美国的任何人。找份工作结婚，仅此而已。在帕多瓦开往米兰的火车上，他们因她不愿意立刻回家一事吵了起来。他们在米兰火车站不得不分手时，虽然他们吻别了，但争吵却没有结束。就这么告别了，他感到很

伤心。

他乘一条从热那亚开来的船去美国。露兹回到波代诺内去开办一所医院。那是个荒凉而多雨的地方，镇上驻扎着一个冲锋队营。营里的一个少校，那年冬天就住在那个泥泞多雨的镇上，同露兹搞了一段风流韵事，在那之前，露兹从来未曾结识过意大利人。露兹后来写信给美国，说他们过去的那一段，只不过是一场少男少女之爱而已。她很难过，她知道他很可能不能理解她，但他也许会有一天原谅她，感谢她，她完全出人意外地预期在春天结婚。她还象以往那样地爱他，但她现在意识到这种爱只是少男少女的爱。她希望他能功成名就，她百分之百地相信他有这个能力。她知道这样做是最好不过的了。

那位少校没有在春天或任何其他时候娶她。露兹写给芝加哥关于此事的那封信永远也不会接到任何回音了。不久之后，他乘出租汽车穿过林肯公园时，从闹市区商店的一位女售货员那染上了淋病。

本书译者译自《欧内斯特·海明威短篇小说集》纽约，现代图书出版社，1938年版。

第八章

母性代码的解译——作为本文的女性实体

符号学研究的一个原则就是，我们以为属于自然问题的许多东西，实际上都属于文化问题。我完全赞同这一原则。这一学科的批评工程的一部分就是一个连续不断的陌生化过程——揭示惯例，发掘代码，这些代码根深蒂固得使我们不会去注意到它们，但是我们却相信，我们穿过它们这些透明体而把握了现实本身。这一过程在我们对自己身体的知觉中，比起在其他任何地方都要表现得更重要或更有力。我们以为我们直接了解我们自己，但无论是了解的“我们”，还是被了解的“自己”，都完完全全地渗透着符号——直到骨子里面都文化代码化了。

这一章的研究可以加上这样一个副标题：“一个器官在语言和文学中的历险记”。然而，在讲述这些历险之前，我们必须提出一个告诫，加进一种限定，以防我的这项工作被人误解。我虽

然在这里将谈论到身体部位和身体功能，但我不是作为一个在解剖学和生理学方面训练有素的人去谈论它们的。同大家一样，我是一位人类性欲的业余爱好者，但我在这里所关心的仅仅同事物的现实有些间接的关系而已。这项研究的主要任务是在语言、精神分析学话语和文学中起作用的某些性欲符号。我还必须承认，我所讲的话并非是什么新东西，而是已经被女权主义作家们在这样或那样的本文中所提及到的事情；但是，我相信尚没有人用我采用的以下方式组合成这一整个结构，我采用下面的分析方式，不是作为一名女权主义者，而是作为一名符号学家。

我们可以以讨论有关人类社会化的弗洛伊德神话开场。我在这里建议性地用“神话”一词有几个原因。弗洛伊德提供给我们的与其说是一个可以检验的假说，还不如说是一个具有解释力量的直觉叙述，它在这一点上与许多其他具有重大文化意义的神话结构相似。在弗洛伊德的神话中，人类婴儿要通过一个性欲启蒙仪式，才能有能力参加到社会集团中去，他们的里比多能量因恐惧和妒嫉而得到驯服，这样他们就能象其他任何人一样得到开化而感到不满。这一神话过程有几个关键时刻，但最关键的时刻也许是婴儿第一眼看到，或者更确切地说第一次注意到，与他或她不同性别的人的生殖器的那一刹那间。在弗洛伊

德神话中，女性婴儿看见了男性阴茎，因此就开始意识到她缺少那个器官，结果就会由于阴茎妒嫉而感到痛苦。男性婴儿看见女性身体时也会注意到这一缺乏，这一不足，因此就会在他思想中建立起失去他自己的那个器官的真实存在的可能性。从那以后，他一直生活在惧怕阉割的阴影之中。

当然，弗洛伊德的神话说明还有其他方面，俄府浦期情感，欲望的转移等等，但就我们的目的来说，至关重大的材料已经摆在我们面前了。无论在逻辑中还是在神话学中，二元对立的处理法都是人类思维的一种特性。通过这种二元对立处理法，男性和女性分别被定义为一种完整性和一种缺乏性，一种存在和一种非存在，一种正量和一种负量，一种开放和一种关闭。作为一种非存在和存在的阴道和阴茎，（阴道是需要填充的缺口，而阴茎则是填满这个缺口的魔杖），似乎在它们之间分开了性的世界。而这不仅仅对弗洛伊德是真实的，这对笑话、民间故事和诗体短篇小说整个世界来说也是真实的。这一干净利索的二元对立也存在着一个困难，这个困难虽然没有给粗率、开心的民间性欲世界带来任何不便，却给弗洛伊德博士找了很大的麻烦，因为他曾研究过人体解剖学，他不能轻松容易地忽视重要的身体部分。按照尽善尽美的存在和非存在的二元对

立，这位优秀的医生分析和重组人类的性欲，就象一个小孩儿把一只钟拆开，以便“看看它如何运转”，然后又把它安装起来一样，医生发现他还剩下一个部件没有安装上去。这个不适用于那干净利落的二元体制的部位就是弗洛伊德（在他论述物恋（fetishism）的论文中）称之为“妇女真正的小阴茎，阴蒂”的东西。这一附在女性身体上的男性特征，成为弗洛伊德的一个沉重负担。这破坏了非存在和存在的对称。弗洛伊德称之为“一个被认为是劣等器官的正常原型”（《物恋》，收在《性欲与爱情心理学》，第219页）。他想尽一切办法，做了最大的努力批评这个器官，要把它变得微不足道，把它从性欲的话语中抹掉。

我们以后将讨论这种删去，但我们必须首先把符号与其所指分开一会儿，以便来考察一下“阴蒂”一词的难以理解的命运。甚至连它在英文中的发音都是不确定的。大多数英国词典把重音放在第二个音节上，一些美国词典把重音放在第一个音节上。《牛津英语词典》是一部无以伦比的历史用法纲要词典，它在这个词的条目前打了两杠，意为“尚未被英文所采用”。这个反常的器官，这个神秘地附在女性身体上的“男性”解剖器官，尚未被英语所采用，这是多么地合乎情理阿！难道这是一种巧合吗？我们也没有表示它

的土话俚语，我一直未能找到这样的土话俚语；这个词也没有象古英语中类似的由几个字母组成的一些词那样被学生象魔术性字母似地刻在教室的课桌上。我们有一个能指的缩写“clit”（阴蒂），我想它是最近才形成的；在詹姆斯·乔伊斯写给他未经法律批准的妻子诺拉的手淫式的信中这样异乎寻常的地方，我几次发现了“cockey”（小阴茎）一词，这是男性阴茎的指小词，它毫不含糊地指阴蒂。除这些词之外，照一般的说法，我们似乎没有表示这个尚未被接受的器官的词。词典还会告诉我们更多的事情。《牛津英语词典》给我们这样一个定义：“男性阴茎的一个对等物，作为高级脊椎女性的一个退化器官而存在着。”从这里仅仅只要通过一个省略三段论的弹跳、跳跃，就可以草率得出这样一个结论，即每一个人类女性天生都具有这样一个器官，但是《牛津英语词典》让读者自己去得出这样的结论。这本灰蒙蒙的词典还给我们提供了这个词的词源。这一尚未被英语化的英语术语是从具有相同意义的希腊词kleitoris直接引进的。《牛津英语词典》猜测性地附加道，这个希腊词“也许”从动词“klei-ein”关闭派生而来。完整的韦伯斯特词典同《牛津英语词典》亦步亦趋，只有一点除外，即它强调这个希腊名词是从意为“关闭”的动词那儿派生而来的。词典编撰中的神话

就这样建立起来了。一种猜测在“也许”的保护下被引进了一个词典本文。在随后而来的词典本文中，“也许”一词被遗忘；猜测变为知识。

利德尔和司各特的《希腊语—英语词典》（由琼斯和麦肯齐修订）将充许我们再一次回到创造性的猜测中去。在希腊语中，kλειTopiσ一词不但出现得晚，而且很少出现，它是公元二世纪在一个名叫鲁弗斯的人所写的称为《论命名》的医学本文中首次出现的。鲁弗斯还有一个动词，κλειTopiσ，意为“阴蒂化”（clitorize），触摸阴蒂。希腊词kλεcTopłσ还有第二个意义，这也是较晚才形成的意义。在被认为是修尔多借鲁塔克有关河流的讨论中，可以找到这个意义。这第二个意义是“珠宝”或“美玉”。没有任何一本现代词典愿意注意到这两个意义之间有什么联系，尽管在流行言语和文学中，类似的隐喻手法经常把男性生殖器同珠宝联系起来。

在《希腊语—英语词典》中，其他词都盘旋于这个词的周围。形容词kλειTo′σ用来形容人时，意为著名，用来形容事物时，意为杰出或优异。动词kλeiw就象英语词典所说的那样，意为“关闭或闩上，比如“关门”或“闩上门闩”；但还有一个名词kλeis，意为杆、插销，门扣、挂钩，以及后期希腊文中的“钥匙”。然而，对于这个词源如此丰富的词，韦伯斯特词典只给我们一个简

洁的"关闭"。十分明显，问题并不仅仅在于此。最明显不过的是，阴蒂这一词词根的最佳候选词似乎应该是名词"杆"或"钥匙"，而不是动词"关闭"，因为以形象相似为基础的明显隐喻手法表明也应该是这样的。形容词"杰出的"和kλειTopiσ意为珍宝的第二个意义这两者的联系也似乎很明显。最后，希腊词kλειTopiσ本身的第一意义和第二意义之间的关系，(即性器官与珍贵的珠宝的关系)，同其他关于男性器官的隐喻联系十分相似，这一点不应使我们感到惊奇。但所有这一切怎么会丧失或错位了呢？这整个的聚合体结构怎么会逃过词典编撰学者的眼睛呢？我相信，我们在这里面对着一种广泛普遍的审查过程——这并不是一个政治阴谋，而是一种符号的编码，在运行中，这种符号的编码把不受男人欢迎的东西从本文和语言中排除出去。这些男人正是那些多少世纪以来一直控制着本文和语言的男人。这种代码在其运行时是无意识的，但在其行动中却是强有力的，因为其能量的来源是男性对女性性欲所深切感到的恐惧。

男性对女性性欲的恐惧以许多种形式表现出来。最简单，也许是最宽厚的形式就是，男人们感觉到，比起男人来，妇女在性交中经历了更深、更完全的满足。正如安吉拉·卡特的一个故事中的人物(《日本的纪念品》，收于《焰火》，

〔纽约，1981年〕，第8页）所说的那样："他告诉我说，他同我性交时，他觉得象在惊涛骇浪的大海上的一条小船。"有这种感觉的那个人物是一个身材矮小的日本人，这是他在同一个身高马大的盎格鲁撒克逊女人性交时的感觉；但是我认为，许多男人，不论他们有什么样的骨架和肌肉结构，都在类似的情景中有类似的感觉。对完全的女性性反应，男性有一种畏惧，这种畏惧常常很容易地就变得具有恶意。一位妇女的一位英国情人在一场争吵中讲出的话，实际上以典型的形式表达出这种感觉。这场争吵结束了他们之间的恋爱关系。讲到他们的性交时，他说，"如果你的快感不太大的话，我的快感还要大好多。"人们不免要疑心，整个男性中的大部分人都会赞同这一看法。

关于女性比男性性欲更强的怀疑，以不同的形式出现于许多人类文化中。在奥维德《变形记》的第三卷中，一次朱庇特在心情愉快时同朱诺开玩笑说，"比起你们的丈夫来，你们女人要在性爱中得到更大的快乐。"奥维德用直接叙述话语表达了朱诺的回答："她否认了这一点。"这场争论通过向忒瑞西阿斯请教才得以解决。忒瑞西阿斯有一次意外地把自己变成了女人，就这样作为女人生活了七年，直到各种条件使他有可能再变回去作男人。奥维德十分省略地表现了忒瑞西阿斯

对神提出的这个问题的回答："他支持朱庇特"。因此，朱诺劈瞎了这位不幸的仲裁人的双眼，而朱庇特补尝他另一种眼力——预见未来的能力。

我们应该注意到这个故事的几个方面。首先，一旦有选择的可能，忒瑞西阿斯宁愿变回去做男人。因此，他肯定朱庇特的看法，并使性欲变得浅薄无聊。事实是这样的，女人有更大的快感，但男人有更多的权力。忒瑞西阿斯懂得男性生殖器所意味着的一切——不是快感而是权力。奥维德毕竟是一位地地道道的罗马人。象一个地地道道的罗马人一样，他也贬低男女两性所经验的快感的不同。这同在他的各种希腊来源对这种快感所进行的描绘，形成了一种对照。其中的一个来源是这样描写的：

> 如果性爱的快感可分做十份，
> 三三得九份要给女人，仅仅一份属男人。
>
> 〔引自弗恩·L·布劳，《性变异》，芝加哥，1976年，第114页〕

类似的神话还存在于其他各种文化之中，最引人注意的就是《摩诃婆罗多》中的《薄伽梵往世书》的印度神话。通过类似忒瑞西阿斯的性别变化，薄伽梵国王作为男人得了一百个儿子，作为女人生了另外一百个儿子。后来，因陀罗神问她

是否想要变成男人。她说不：“女人在同男人性交时总是能得到更大的快感；这就是为什么……我选择做一个女人。”（布劳，第254页—55页）当然，这个国王原来想要的是儿子，他为了得到儿子而进行了不敬神的仪式，因此，惹得因陀罗神勃然大怒。而且故事中只有儿子才是算数的。即使有女儿出生，我们从未听到过她们的事情。

从印度到罗马，性欲快感都是同权力相对立的。在这一神话的所有翻版中，男人享有权力，女人享有快感。但是，这仍然算不上一个完整的故事。这个神话流传地越往西，快感本身就越不受重视。薄伽梵把快感看得很重，她为此愿意继续作女人。忒瑞西阿斯就不是这样了。在希腊，女人的快感比男人的快感要大九倍。在罗马，我们所知道的一切，就是忒瑞西阿斯不愿意反驳天堂的统治者。

这个神话背后有现实吗？妇女享受更多的快感吗？我们不知道，这无关紧要。重要的是，男性对这种情况感到恐惧。犹太教法典禁止寡妇拥有男性奴隶或者甚至寡妇养狗，这种情况的根源就在于认为女人的性欲是永远不能满足的这一看法。（阿博达·扎拉，22b和巴巴·梅吉阿，71a，见布劳一书中所描述的，第79页）。被称为“妇女环切术”的做法是一种一度广泛流行于伊斯兰教世界的习俗，这种习俗至今还存在于伊斯兰教

世界。尤其是在北非。一种同上面类似的顾虑在这里也起着作用。这种情况下的"环切术"首先就意味着阴蒂切除手术。我们在这里真正所讲的是一种女性阉割。下面就是布劳在《性变异》一书中对这种习俗的报告：

> 进行男性环切术时要伴以许多的公开场合的庆祝，而女性环切术在其存在的地方，却通常是私下进行的。《可兰经》对此没有规定，而在有这种习俗的地方，这大概也是一种伊斯兰教之前的遗风。在一些团体中，在年轻女孩子的阴蒂的顶部插进一根针，然后就扎下去，把耸出的那部分割掉。在另一些团体中，只切除露在外面的尖端。在一些社会中，特别是在埃及南部和苏丹，习俗是进行更彻底的环切术，切除小阴唇，有时甚至连大阴唇都切除了。自从女性环切术被联合国一个委员会谴责为对年轻姑娘的折磨和残害之后，在以故加马尔·阿布戴尔·纳赛尔统治下的埃及，开展了对废除女性环切术的热烈讨论。苏丹也对废除这种习俗很感兴趣，为此还通过了某种法律。

在穆斯林国家，女性环切术，也就

是切除阴蒂的手术，存在着一种内在的矛盾，即穆斯林教徒相信并倡导阴蒂是一切女性激情的起源和泉源。这就意味着阴蒂切除或多或少是一种有意减少女人感官方面敏感性的试图。因此，女性环切术同《可兰经》是恰好相反的。一位替这种习俗辩护的苏丹人宣称：

女性环切术使她们从性欲的束缚中解放出来，并使她们能够完成她们作为母亲的真正使命。阴蒂是女性手淫的基础；在炎热气候中，这类手淫是常见现象；手淫的精神基础就是幻想；在幻想中，妇女沉湎于性器官形象；这种沉湎必然引导妇女走向精神不贞，因为她在头脑中犯了通奸罪，这正是踏上肉体不贞的第一步，而肉体不贞便是家庭的破坏者。

十分明显，阴蒂的部分切除手术并没有完全消除性欲感觉，但却使妇女的反应变慢很多，她需要很长一段时间才能达到性高潮。这就经常使妇女们鼓励她们的丈夫用印度大麻的茎和叶制成的麻醉品和其他麻醉剂来使他们的性交过程变慢。在伊斯兰世界的一些地区（以及其他地方）所进行的彻底切除手

术实际上使妇女丧失了达到性高潮的能力。（第219页—220页）

在介绍有关阴蒂切除手术的一些论据时，我并不想把伊斯兰文化或非洲文化作为独一无二的情况而挑选出来。其原因之一是因为只要我们寻找就能发现，英国维多利亚时期的医生对不守规矩的妇女就施行这种手术，而且报告说，这种手术对这些妇女产生了一种非常好的镇静作用。但更重要的是，这种仪式，无论是作为习俗同意的，还是作为临床实践被认可的，实际上都是出于男性的恐惧和愿望；男性的这些恐惧和愿望，如果不是具有普遍性的，也是传播甚广的。在西欧，从启蒙运动开始，这一过程主要是符号学方面的；西欧的这个过程不是作用于真实妇女蒙受痛苦的肉体上，而是印刻在印刷出来的本文之中。本文仍旧还是造成了它们所能造成的痛苦——就象本文经常所做的那样。现在，我建议阅读一下描写女性性欲的三篇著名的本文，我的注意力尤其集中于阴蒂在这些作品中的命运。我的本文是约翰·克莱兰德1949年的黄色色情小说《范妮·希尔回忆录》；西格蒙德·弗洛伊德的《性学三论》（德文版1905年，首次英文译文1910年，德文最后修订版1924年，英文最后修订版1953年）；以及D·H·劳伦斯的《查特利夫

人的情人》（1929年“作者大众版”）。

实际上，约翰·克莱兰德1949年以《范妮·希尔》一书在英国文学中开了黄色色情小说之先河。《范妮·希尔》一书现在仍十分畅销流行。由于此书十分清楚是男性观念具体化的一个范例，所以它对我们的意图特别有用。克莱兰德给我们描绘了性的活动，但既不是性活动的过去，也不是性活动的现在，而是他那个时代的男人心目中所希望性活动应该是的样子。范妮是笛福的摩尔·弗兰德斯的文学后代，还是我们自己时代的萨维艾拉·霍兰德的远祖。她是最快活的娼妓，她用优雅的修辞性语言描述了她自己的经历，在她的语言中，她从不直言不讳，直接称呼任何事物。性行为在小说开始不久就得到了描写，而且还经常出现，但性行为的描写总是按照一种奇怪的代码进行的，这种奇怪的代码不仅限制了性描写的事情，而且还控制着所能看见的事情，规定着所能发生的事情。这种代码对我们的目的有用的主要特征如下：

1. 除了把男性“机器”插入女性“缺口”之外，妇女绝无其他获得性满足的途径。
2. 女性的快感与男性“机器”的大小成正比例。
3. 除非男性机能不全（这种情况在这个世界上很少见），这种快感总是在两性身上同时出

现，两性同时泄出液体就是这种快感的标志。

4. 除非男性机能不全，妇女获得满足的次数同男性获得满足的次数总是相等。女人从不比男人获得更多次数的满足。

5. 男性生殖器描写得相当仔细，由于其各种独特的特性而尽可能经常地得到具有个人特色的描写。

6. 女性生殖器是以一种轻描淡写的方式描写的，就好象用喷漆枪喷过了一遍似的，除了阴毛颜色之外，没有描写任何细节。阴蒂当然是看不见的，而且实际上并不存在。

还有其他控制《范妮·希尔》色情代码的法则，其中包括妇女的快感和疼痛的经常性联系，所有人物都免除了性病感染，以及对只要结果好，一切都好这一原则的普遍坚持，等等。但对于我们的意图来说，以上六个法则是最重要的。阴蒂的消失（第六法则）的确是第一法则的必然结果，人们可以称第一法则为整部书的总法则。女人自己不能单独获得完全的性满足，两个女人在一起也不能获得完全的性满足，因为只有男性器官才能充分满足一个欲火中烧的女人：

我躺在床上，伸开四肢……希望能找到任何一种方法，来转移和减弱我重新点

燃欲望的阵阵大火，我的这些欲望都强烈地指向它们的磁极：男人。我在床上摸索着，就好象在寻找我在醒着的梦中抓住的什么东西一样，要是没有找到，我会因恼火而大哭一场；我身体的每一部分都会象火一样地燃烧。最后，我终于诉诸唯一可行的补救办法，即徒劳地试图用手指去满足性欲，但活动范围的狭小使手指没有足够的地方进行运动。

〔克莱兰德，《范妮·希尔》，图章版，第43页—44页〕

这一段紧接着描写处女范妮通过“手指法”的确达到了一种高潮（书中仅有的这类经验）的那一段；因此，后面一段起到对前面一段的一种矫正作用，无可怀疑地确立了第一法则，即女性要完全获得性满足必须要有男性“机器”。甚至当同范妮睡在一张床上的菲比利用天真无知的范妮获得了某种性满足时，菲比是把范妮的手当作男性器官来使用的。在《范妮·希尔》中，“手指法”总是一种徒劳的试图，因为忙乱的手指永远不能找到一个合适的对象，作者把这一合适的对象去掉了或者象我们将要看到的那样，把它安置于另外的地方。

书中有展现女性身体的描写大约二十多处，

这些展现把女性身体摆成各式各样的姿势，以便使人们能够尽可能多地看到女性生殖器，但我们看不到阴蒂的任何踪迹。但这本书也不是完全没有提到过这一器官。作者只在一次，而且是仅有的一次场合下提到过这一器官——当然没有直呼其名称了，因为这些最为比喻化的本文从未确确实实地提到任何一个性器官。但这个器官也未能得到象其对应的男性器官所得到的那样令人尊敬的待遇，这一男性器官被称为“生气勃勃的象牙”。这个器官只不过是个“小小的肉瘤”而已（第99页）。甚至在这唯一的情景中，阴蒂也还不是可见的，而是由一个男青年在用手指探察范妮自己称之为“那黑暗而有趣味的深渊之秘密”（第99页）时发现的。通过这种轻微的解剖学调整，克莱兰德把阴蒂放到一个适合于他所建构起来的世界的地方，放到范妮称之为“软软的快感管道”（第100页）里面去了。克莱兰德在这本书中为我们提供了一个色情乌托邦，一个色情描写乌托邦，在这个乌托邦里一切一切，甚至最小的细节安排，都是为了适合男性读者。

关于理性时代的这个色情主题之梦，我们就讨论到这里。对于临床精神分析学家来说，这样的安排是不可能的。作为一位医疗医生的西格蒙德·弗洛伊德十分了解解剖学，他用另外一种方式来对待这个难以驾驭的器官。弗洛伊德的文明

程度使他不能割除它，他的科学性又使他不能更换它的位置，他只好简单地命令它停息和停止。下面是他的《性论三题》（纽约，1975年，第86—88页）中最关键的一段：

男人和女人身上的重要区域。除此之外，我只需附加上下面这些话。女性幼儿产生性欲的重要区域处在阴蒂那儿，因此，这与男性生殖器的阴茎头区域类似。我有关小女孩儿手淫的经验都同阴蒂有关，而不是同外生殖器的部位有关。而这些部位在以后的性器官活动上则是很重要的。我甚至怀疑一个女性幼儿是否会由于诱奸的影响而导致去干除阴蒂手淫之处的任何事情。如果真的出现这种情况的话，那也是相当特别的。经常性出现在小女孩身上的性兴奋的自发排泄，恰恰表现在阴蒂的抽搐上。那个器官的经常性勃起使女孩子们甚至不用任何指点，就有可能对男性的性表现作出正确的判断：她们只不过是把她们从自己性欲过程得来的感觉转移到男孩子们身上而已。

我们要想了解一个小女孩儿是怎样转变为妇女的这一问题，就必须继续跟

随阴蒂的这种兴奋性的变迁。给男孩子们带来里比多巨增的青春期，对女孩子来说，带来的则是一种新的压抑之浪，在这种压抑中受影响的恰恰正是阴蒂的性欲。这样被压制下去的是一种男性的性欲。青春期妇女压抑使得控制性欲之闸刹得紧紧的，而这种对性欲的严格控制，对于男人的里比多却是一种刺激，并且还引起了里比多活动的增加。随着这种里比多的增加，对性欲估计过高的倾向也有增加，这种情况只有在同一位克制自己，拒绝接受自己性欲的妇女的关系中，才能得到完全充分的体现。当性活动终于得到允许，阴蒂本身兴奋起来时，阴蒂仍旧保持着一种功能，也就是说，把兴奋传送到邻近的女性性器官的任务，用一个明喻，就好象人们先要点燃松树刨花，好让一大块硬木燃烧起来一样。产生这种传递之前，经常必须要有一定的时间间隔，在这一段时间里，年轻女人处于麻木。如果阴蒂拒绝放弃其兴奋性，这种麻木会变为永久性的。恰恰是由于那一区域在童年时代的过多活动，为这一状况的形成铺平了道路。正如众所周知的那样，妇女的麻木经常

只是表面的和局部的。她们在阴道口是麻木的，但却绝不是不能由阴蒂或者甚至其他区域引起兴奋。在这些产生性欲麻木的决定因素旁边，还必须建立精神决定因素，这些决定因素同样也是由于压抑而产生的。

当一位妇女把引起性欲的敏感性成功地从阴蒂转到阴道口时，这就意味着她已经为以后的性活动选定了一个新的主要区域。而男人却使他童年时代的重要区域保持不变。妇女以这种方式，转变她们引起性欲的主要区域，加上青春期的压抑之浪（这使她们把孩子般的男性气质放在一边），这两者是妇女更加易于得精神病，尤其是歇斯底里病的主要决定因素。因此，这些决定因素同女性气质的本质有着密切的联系。

现在我们知道弗洛伊德在这一点上是错误的。他的“正常”妇女的阴蒂放弃其兴奋性的说法是一个神话。如果她存在的话，那也是因为弗洛伊德创造了她，正如他创造出无数想要成为那个妇女的其他人一样。可惜她们无法使她们的身体适合于他的代码。用批评的眼光去阅读这一段，使我们感到最为前后不一致的地方，便是弗

洛伊德在这一段的正中间，就抱歉地陷入了色情小说家比喻性的叙述话语。他的松树刨花点燃更硬的木头这一比喻，使我们联想起在他之前克莱兰德的语言，或者也许会使我们联想起由宗教组织创办的新婚夫妇手册中的叙述话语，这些手册的目的，是为了引导天真无知的小夫妻们得到合法快乐的安慰。弗洛伊德本人作了他自己二元对立代码的囚徒。妇女是非存在；男人是存在；而那棘手的他称之为"女人的小阴茎"的东西决不应该存在。

> 因为凡有的，还要加给他，叫他有余；没有的，连他所有的也要夺过来。把这无用的仆人丢在外面黑暗里，在那里必要哀哭切齿了。〔《马太福音》第二十五章，29—30，改写本〕

当然了，D·H·劳伦斯来把我们从我们性欲禁忌中解放出来。他在为其《查特利夫人的情人》的未节略的"大众"版所写的序言中，就是这样告诉我们的：

> 这就是此书的真正重点。我要让男人和女人们能够充分地、完全地、诚实地、干净地思考性活动。尽管我们不能完

全令我们满足地进行性活动，至少让我们完全而清晰地考虑性活动。所有那些谈论年轻女孩子的处女身分，就象一张没有写过任何字的白纸一样的话，都是纯粹的胡说八道。少女们和少男们都处在一种苦恼的困惑中，一种性感觉和性思考的沸腾着的骚乱之中，这种困惑和骚乱要经过许多年才能解开和平息。关于性欲的多年的诚实思考，在性活动中多年的挣扎行动，终将会把我们带到我们所向往的地方，使我们达到真正的和完善的贞洁和我们完美无缺的境地。那时，我们的性行为和性思考将和谐一致，其中的一个决不干扰另一个。

〔第5页〕

这是一个雄心勃勃的规划。劳伦斯离这个目标还有多远？两个关键段落将提供对此问题的大部分解答。第一段是书中最著名的一段。在这一段中，猎场看守人梅洛斯真正地为康妮·查特利扮作医生，用他那迷人的北部方言给康妮·查特利上一节关于她自己的解剖学课：

“你身上有一个这么漂亮的屁股”，他用沙哑亲切的方言说。“这是比任何

人都漂亮的屁股。它是最漂亮最漂亮女人的屁股！每一部分都是女性的，地地道道女性的。这不是那些女孩子纽扣般大小的屁股，那样的屁股应该是男孩子的。你有一个真正柔软圆滑的屁股，一个男人会从心眼儿里面喜欢的屁股。这是一个能撑举起整个世界的屁股，的确是这样。”

他讲这些话的时候，他的双手一直在精细地抚摸着那圆滚滚的屁股，就好象有一团滑溜溜的火，从那里面窜到他手中似的。他的手指尖象一把又小又软的火刷子，不时地触摸着她身体上的两个密秘小洞。

“我很高兴，这儿大便，这儿小便。我可不想要一个不能大小便的女人。”

康妮禁不住突然惊奇地高声大笑了起来，但他却毫无反应地继续说下去。

“这是真的，真的。这是真的，甚至还有点风骚。这儿大便，这儿小便，我把手同时放在它们上面，为此我太喜欢你了。我喜欢你就是为了这个。你有一个适合于女人的屁股，应该为它而感到骄傲。千万别因为它而害臊，这没有

什么好害臊的。”

〔第263页〕

应该注意到这一段的两个方面。首先，康妮的女性气质是作为男性气质的对立面而描述的。她的“屁股”漂亮是因为它不象“男孩子的”屁股。第二，这一解剖学课欠缺了某样东西，这一点最重要。从美女皇后们的照片上抹去瑕疵的色情主题喷枪喷漆法，也用轻巧的笔法画出了这一场景，消除了那个“男孩子”性质太强，不适合于“女人屁股”的器官。

这个棘手的器官虽然不在场了，但却没有被遗忘。它出现在另一段中，这一段不如我们刚刚考察过的那个性爱场景那么众人皆知。梅洛斯在这里对康妮讲述了他前妻的性活动：

> 但她对我非常蛮横无礼。后来搞成了这个样子，凡是我想同她性交的时候，她从来都不想同我性交，从来都没有过。她总是阻止我，要多野蛮就有多野蛮。可是当她坚决地阻止我，搞得我不想再性交时，她又总是多情地来同我性交。我总是尽我那份职责。但当我冲动时，她从来跟我一起冲动过。从来没有过！她只在那儿等着。要是我拖半个

小时不冲动的话，那她拖的时间更长。而当我的冲动真正完全过去之后，她便自己开始冲动了，我不得不停在她里面，一直到她蠕动叫喊着开始她的冲动，她在里面连抓带攫，在一阵迷狂中结束她的冲动。完事后她总是说：那太带劲儿了！我对此渐渐感到厌恶，而她则变得更糟。她似乎越来越不容易冲动，她好象是在里面撕裂我，就象有一只猛鸟的钩嘴在撕咬我一样。天啊，你以为女人那里面很柔软吧。我告诉你老刁妇双腿之间有猛鸟的钩嘴，那钩嘴不停地啄你，直到你感到厌恶不堪。自我！自我！自我！完全地自我！撕咬着，叫喊着！人们经常谈论男人的自我中心，但是一旦一个女人有了那猛鸟的钩嘴后，我怀疑有什么男人的自我中心，能比得上这种女人的自我中心。象个老妓女似的！而她这是情不自禁的。我对她讲过这事。我告诉她我痛恨这情况。而她也试着努力不这样。她试着躺着不动，让我来引起她冲动。她的确试着这样。但这也无济于事。她对此，对我的努力毫无感觉。她必须自己引起冲动，自己的事情自己做。她又贪婪地恢复那种状况，她不得

不放纵自己，撕咬、撕咬、撕咬，就好象她身上除了她的猛鸟钩嘴，那又蹭又啄的钩嘴尖之外，其他地方都没有感觉似的。老妓女就是那个样子，男人们常常这么说。这是她身上的一种卑劣的自我意志，象酗酒的女人那样的贪婪的自我意志。就这样，我后来再也不能忍受了。我们分开睡了。

〔第242页—243页〕

这好象就是劳伦斯戏剧性的相互作用，为弗洛伊德的一个剧情说明的光秃秃骨架添加了血肉似的。使梅洛斯太太变得如此可怕的，是那被假定的男性气质，这种男性气质的表现，就是她想作主的欲望，她想控制性交场景的欲望，这种男性气质在身体上的集中表现，就是她的阴蒂中心倾向。劳伦斯所做的同弗洛伊德所做的一模一样，他们都命令阴蒂停息和停止。命令妇女“更加具有女性气质”，成为男人要求的尽善尽美二元对立的另一元，并在这一过程中减弱她们的性感。

弗洛伊德是劳伦斯后面的一个相互本文（anintertext），但这仅是这一研究要点的次要部分。主要的要点是，弗洛伊德的本文和劳伦斯的本文都是由相同的男性代码控制的，这代码是由

于对女性性欲的惧怕而形成的。把女人定义为欠缺男性所具有的东西，定义为没有男性的存在便永远是有缺陷的这种需要，表现出这种恐惧。一些文化直接印刻在女性身体上相同的信息，体现在弗洛伊德和劳伦斯的本文之中，印刻在许多其他头脑和本文中的这一信息，也是从这些本文中生发出来的。通过充分描写出这种代码的活动，我们已经解码了女性实体，现在可以看到其真实情况了——也许马斯特斯（Masters）和约翰逊（Johnson）、谢尔·海特（Shere Hite）其他人终于把我们对人体的真实情况的认识又推进了一步。想到这一点，是十分令人欣慰的。在七条面纱的独特舞蹈中，人们终于直接看到了现实，此时，在我们和我们所看见的事物之间没有面纱，没有代码。符号学研究必须提醒我们注意到这一点。这些面纱并没有消除，而是由其他仅仅是暂时似乎透明的其他面纱所取代了而已。关于那个器官，我们刚刚追寻了它的苍沧，我们可能会这样说：“我们理当欢喜快乐；因为你这个姐妹死而复活，失而又得。”（《路加福音》，第十五章，32页）；但我们最好还是想知道，我们在这一发现中，失去或隐藏了什么。

符号学术语汇集

我们在这里就进入了术语的尴尬
（和失宠）的境地。

热·热奈特

代码（Code）符号学家认为，一切理解可能性（intelligibility）都依赖代码。无论何时，我们“理解”一个事件，是因为我们具有思想-代码的一套系统，它使我们能够理解这个事件。闪电曾被理解为一个力大无比的有生之物的动作，它生活在群山之间或蓝天之上。现在，我们把它理解为一个放电现象。一个神话的代码被一个科学的代码所取代。人类的语言，是我们所知的最为发达的编码例证，但那些亚语言的代码（如面部表情）和超语言的代码（如文字的惯例）也存在着。解释复杂的人类表述，必须包括适当地同时运用若干种代码。

内涵意义（connotation）被一个语词的使用史松散地附属在该语词上的各种意义，被称为各种内涵意义。在罗兰·巴尔特的符号学中，内涵意义是在修辞意义上唤起的，所有操作的或"经典的"本文，通过系统化或关闭内涵的流动，试图限制和控制涵义"转喻般的移动"。文学作者通过限定人物特征的数量，这些特征与一个十分适合的名字相联系，而"创造人物"。

外延意义（Denotation）通常被理解一个适当的或文学的意义，有时包括外延的概念或相互关系（reference参见该条），外延意义又是命名。它的极端形式就是把这"适当的"名称和一单个所指事物联系起来，使我们也用象"猫"和"树"那样的术语来表示对象的类属。在罗兰·巴尔特和他追随者的符号学中，外延意义逐渐同意义的封闭联系起来，因此同检查制度和政治压迫联系起来。在对外延意义压迫文字的彻底反抗中，巴尔特废除了外延意义，宣称没有外延意义那样的东西，这些东西只是内涵意义，宣称我们把最后的内涵意义，我们所依赖的内涵意义，称为"外延意义"。这种说法通常似乎是显得有些夸张的，但对于这样的看法，即认为"文字的"意义是自然的法则或神的戒律，是一个有用的改正。

听叙述人所建构的故事（Diegesis）〔用语词模仿的（diegetic）〕听叙述人所建构的故事和模仿都是行动或事件的表现。最简洁地说，被展示或表演的东西是模仿；被诉说或被报告的东西是用语词模仿的。在最严格的意义上讲，一个听叙述人所建构的故事是一个解释者从一个叙述本文中构造的一系列行动或事件。

叙述话语（Discourse）这个词用于若干相互联系但远非一致的方式中。它可能说的是同故事或听叙述人所建构的故事对立的叙述词语或本文。它也可能最精确地说的是那些可评价的、可估价的、有说服力的或修辞的本文的方面，这些本文是对立于那些仅仅是命名、确定、详细叙述的本文的。我们也把"叙述话语的形式"称为特定种类的表述的一般模式。十四行诗体和医生的处方可以被看作为各种规则所规定的叙述话语的形式，这些规则不仅仅包含它们的语词规范，而且也包含着它们社会的生产和交换。

图象（Icon）〔图象的（iconic），图象性（iconitg）〕在皮尔士的符号学理论中，任何特定的符号在某种程度上都是图象的，因为符号借助于符号和它所代表的东西之间的某些相似或类似，表示意义。图画和图表是最普通的图象符

号，而“woof”这个词（狗的低吠）的声音，在一定程度上是一只狗吠叫声的图象。所有的象声词的效果都依赖听觉的图象性。

标志（Index）〔标志的（indexical）〕在皮尔士符号理论中，一个符号在某种程度上是标志的，因为在符号和它所表示的东西之间，有一个现象的或存在的联系。在《鲁滨逊漂流记》中，星期五在沙地里的脚印被鲁滨逊·克鲁索看作为有人存在的标志。不自觉的面部和身体的姿态，被看作为情感状态的各种标志，因为比仅仅是对它们的词语的报道（语符）要更真实。脸红、昏厥、四肢颤抖表现出来的东西是更为有力的。但正如我们所知道的那样，不自觉的和无意识的代码更多地是受到控制的。人们能够有意识地脸红。标志服从于惯例的语符。

对应符号（interpretant）在皮尔士符号理论中，每一个被理解的符号，都在解释者的头脑中产生另一个符号。这第二个符号就是第一个符号的对应符号。例如，你可以给我看一幅香蕉的图画，引起香蕉这词（在我的语言中）作为一个对应符号出现于我的头脑中。或者，你可以向我显示这个词，一幅图画或一个图象就会出现在我的头脑中。我们经常用语符来解释图象和用图象来解释语

符。一个被另一个符号解释的符号的这个概念，被艾科和德里达看作为和描述为一个称作不受局限的超模仿的无限的回归。

相互本文（intertext）〔相互本文的（intertextual）〕对于象巴尔特、热奈特、克里斯蒂娃、里法代尔那样的符号学家来说，这个词具有特别的含义，这些含义相互之间是不同的。一般的原则是这样的，就象符号指向的是别的符号而不是直指事物那样，本文指向的是其他本文。艺术家的写作和绘画，不是来自自然，而是来自他或她的前辈将自然本文化的各种方式。因此，一个相互本文就是潜藏在另一个本文之中，形成各种意义的本文，不论这作家意识不意识到这点。巴尔扎克的《欧也妮·葛朗台》，当然就是巴塞尔姆的《欧也妮·葛朗台》的相互本文。但这种互文性（intertextuality）的充分揭示，是一种过程的滑稽模仿作品，这过程在本文的实际操作中，常常是较为隐蔽和比较复杂的。同不受限制的超模仿相平行，我们也有各种本文的无限复归。所有的挽歌，都是W·S·默温的《挽歌》的各种相互本文。

模仿（Mimesis）〔模仿的（mimetic）〕这个词除仍旧保持其模仿或再现的传统意义之外，它目前用于两个较为特殊的意义。同用语词模仿相

对立，它表示将所再现的东西表演出来，这再现的东西，是同建立在语词本文上的想象的事件相对立的。一部戏剧的读者从事着一种用语词模仿的活动；一部戏的演员说着台词，模仿着戏剧本文的行动。这就是模仿。在另一种上下文中，模仿是同超模仿相对立的。在这里，模仿是试图用语言如实地再现事物。当这是不可能的时候——如在隐喻、转喻和其他修辞格中——解释者就必须从模仿转移到超模仿。即读者必须放弃试图从语词转到事物，而必须接受不受局限的超模仿的原则，从语词转移到语词，从符号转移到符号。（见对应符号。）

聚合关系 (paradigm) 〔聚合关系的 (paradigmatic)〕 从索绪尔以来，符号学家一直把这种观念，即每个符号以它的代码作为一个聚合关系的部分而存在，看作为一种关系的体系，这种关系是符号在一个话语中出现之前，通过相似和差异，把一个符号同另外的符号相联结。语言中，一个语词在聚合关系方面是与同义词、反义词、其他具有相同词根的语词、同它发音相似的语词等等相联系的。聚合关系的结构提供给各种替代物以潜在的领域，这些替代物产生于隐喻、双关、转喻和别的修辞手段。聚合关系的概念，假如给以充分的展示，可以产生出不受局限的超模

仿。（见组合关系。）

语用学（pragmatics）作为查尔斯·莫里斯和其他人为给符号学研究的对象下定义而运用的三组范畴之一，语用学涉及传达的那些方方面面，这些方面是环境的各种功能，一个表述从这环境中产生出来，语用学尤其是涉及说话人和听者之间的关系。象听觉困难这样的事情（距离远、噪音），都是语用学的一个部分，但情感的各种关系和权力的各种关系也是语用学的部分。讽刺的根据通常在于语用学。（见语义学和句法学。）

相互关系（Reference）〔所指事物(referent)〕在皮尔士符号学理论中，每个符号都有它所指向的对象，但这对象并不需要有一个物质的存在。它可以是一个思想，一个梦幻形象，或者是一个象传说中身体似马的独角兽那样的想象动物。在经验主义的或实证的语义学传统中，只有有实际所指事物的陈述才被认真地对待，因为只它们才具有真理的价值。在这个传统中，一个极端的看法是，语词从它们所指向的事物中派生出它们的意义。关于这个问题，索绪尔派的观点是，语词从它们的聚合关系结构中获得它们的意义：它们同语言中其他语词的关系，以致相互关系是任意的或偶然的，总之，在符号学领域之

外。这种看法的极端性在于认为没有象相互关系那样的事物。在皮尔士符号学中，图象和标志是被它们和所指事物的关系决定的，符号是被它们在一个惯例的或任意的系统中的位置决定的。因此，皮尔士允许有一个灵活性，这个灵活性是既被极端的经验主义者，又被极端的符号学家所否定的。我在这个问题上赞同皮尔士的看法。

语义学（Semantics）〔语义的（Semantic）〕在查尔斯·莫里斯的符号学中，语义学是指符号在用于一个特定的表达之前，和符号的意义相关的符号学方面。（其他的方面是句法学和语用学——参见该条）。莫里斯的语义学导致了对索绪尔称为联想关系和以后的符号学家称为聚合关系（见该条）的东西的研究。保尔·里格尔试图争辩说，符号学只涉及聚合关系，语义学是对陈述和它们指示意义的研究。在一般叙述话语中，这个词有一种贬意："纯粹语义的"，意思是没有相互关系或后果。

符号学（Semiology）〔符号学家（Semiologist）〕巴黎符号学家们在他们的领域中保留了索绪尔的这个词（Semiologie）；因为这仍然是把他们的作品同国际符号学区别开来的有用的方法，后者目前在东欧、意大利和美国通行。

超模仿（Semiosis）正如被里法代尔所使用的那样，这个词同模仿（见该条）相对立。在阅读一首诗或理解任何语言的修辞手段时，解释者发现，一个“如实的”或模仿的阅读会受到阻挠，而“比喻的”意义必然产生。产生一个比喻的意义的过程就是超模仿。它包含着一种向围绕个别语词的聚合关系结构的回归，和向围绕一个特定诗歌本文的相互本文的结构的回归。

符号（sign）对于索绪尔来说，一个符号是一个由所指（声音—形象）和所指（概念）组成的双重统一体。对于皮尔士来说，符号是某种东西，对在某方面或具有某种能力的人来说，它代表另外一种东西。皮尔士的符号有一个对象，符号指向它，有一个对应符号，它产生于解释者的大脑，有一个根据，解释就建立在它之上。不同的根据导向三种符号类型：图象、标志、语符。（见该条）。索绪尔的追随者们修改了能指和所指（参见该两条）的概念。

所指（Signified）在索绪尔那里，它是同一个独特的声音—形象相联结，并构成一个符号的概念。但对于后来的象罗兰·巴尔特那样的符号学家来说，“概念”这样的说法证明太固定、太心灵主义化了，作为谈论符号的意义，而不提出相

互关系问题的一个方法，“所指”（Signified）这词仍是有用的，但在其他方面，它丧失了许多其有用性。

能指（Signifier）声音的形象，它同一个概念相联结，构成索绪尔语言学中的一个符号。后来的那些追随巴尔特和拉康的符号学家，拒绝了在能指和所指之间有任何固定联系的看法，认为所指“在浮动”，吸引着同它们融为一体的所指，而成为别的所指的能指。这种状况的普遍的结果，就是导致贬低所指意义，产生出混乱，正如各种对《S/Z》中能指和所指的不一致的翻译所证明的那样。可以有把握地说，这两个术语现在没有一个有确切的含义——这也许能证明符号学关于这个问题的立场是正确的。

故事（Story）同叙述话语相反，故事指的是被一个叙述本文所唤起的各种事件和情况。同情节（在俄国形式主义者和其他人那里）相反，它指的是处于时间先后顺序中的各种事件，而不管情节中的各种重新的安排。这两种含义的统一，把故事等同于听叙述人所建构的故事（参见该条）。在目前通行的符号学理论中，故事或听叙述人所建构的故事总是本文读者的产物，它以本文中符号为基础，但总的来讲，从来不被这些符号所控制。

语符 (Symbol) 这个词在皮尔士的术语中有一个确切的意义，它指借助于一种任意的、惯例的使用习惯而表示的符号类型。索绪尔的符号，能指和所指在其中，以一种任意的或“不变的”方式，只被惯例所联结，是同皮尔士的语符相等的。这两位符号学研究的奠基者在这个关键问题上达成一致是重要的。重要的还有皮尔士继续命名了两种符号功能（图象的和标志的），这些符号功能不是任意的或惯例的，而索绪尔的追随者们，只是把索绪尔关于语言学的符号或语词的看法扩展到所有语词的非语词的符号。在被这种空间扩开的空间里，发生了许多符号学研究中的内部争论。当然了，“语符”这个词被广泛地用于不同的意义，人们经常必须小心地解释它。

组合关系 (Syntagam) 〔组合关系的 (Syntagmatic)〕在后索绪尔语言学中，这个词是同聚合关系（聚合关系的）相对立的。聚合关系指在特定的表述之外，在作为一个整体的语言中，一个语词同其他语词的联系。组合关系指在一个特定的语言行为或表述中，一个语词同其他语词的联系（或一个语法单位同其他单位的联系）。意义显然是组合关系和聚合关系功能的问题。因为讲话总是作为时间中流动的语词符号表现自身，组合关系的功能有时称为线性的功能。通过进一

步的隐喻扩展，组合关系成为水平的，聚合关系成为垂直的。（见聚合关系条）。

句法学（Syntactics）同句法相联系，因而也同组合关系相联系，句法学是符号学的一个组成部分（在查尔斯·莫里斯的定义中），它涉及支配表述和解释的各种规则。在此意义上讲，它表示同语法非常相象的东西。它应当同关于围绕表述的各种条件的研究，即语用学区别开来，特别是应当同说话人和听众以及和叙述话语的一般环境的关系区别开来。（见语用学和语义学）

本文（Text）以一种代码或一套代码，通过某种媒介从发话人传递到接受者那里的一套记号。这样的一套记号的接受者，把它们作为一个本文来领会，并根据这种或这套可以获得的和适合的代码，着手解释它们。理解作为一个本文的文学的表述，就是在这种方式中，把这表述看作为是向解释开放的，尽管这表述同一定的普遍规则相联系。在这个意义上，本文是同作品相对立的，后者暗含着一个封闭的、自足的实体。这不是一个生硬的区分，而是一种强调和有着微妙差异的问题。